

Владимир Мартынов

конец времени композиторов

— Разговор о судьбах и взаимоотношениях музыки космической корреляции, музыки революционного преобразования действительности и богослужебного пения следует начать с определения временных и пространственных границ их бытования...



Владимир Мартынов

*Памяти моего Гуру
Николая Николаевича
Сидельникова*

На 1 и 4 стр. обложки «Доски». 1990-е. А. Красулин.

Мартынов В.И.
М 29 Конец времени композиторов
Музей Органической Культуры 2016. - с. 352
ISBN 978-5-9908712-0-5

© В. Мартынов, 2016
© Музей Органической Культуры, 2016



ISBN 978-5-9908712-0-5



9 785990 871205

Владимир Мартынов

Конец времени композиторов

ВВЕДЕНИЕ

Заглавие этой книги у многих, наверное, может вызвать скептическую улыбку, ибо писать о конце времени композиторов в наши дни, по всей видимости, и достаточно неактуально, и безнадежно поздно.

На фоне многочисленных и давно уже примелькавшихся заявлений о смерти Бога, смерти человека, смерти автора, конце письменности, конце истории и подобных им констатаций летального исхода, относящихся к различным областям человеческой деятельности, мысль о смерти композитора или об исчерпанности композиторского творчества выглядит вяло, тривиально и тавтологично. В самом деле: что нового может дать рассуждение о невозможности композиторского творчества в наше время, если уже в XIX веке устами Гегеля был вынесен приговор искусству вообще? Но, может быть, именно сейчас как раз и настало время писать обо всем этом, ибо именно сейчас, когда банкротство принципа композиции стало очевидным фактом, нам предоставляется реальная возможность понять, является ли это банкротство некоей случайной исторической частностью или же событие это носит более фундаментальный характер,

представляя собой одно из звеньев осуществления гегелевского приговора. Наверное, не случайно на важность осознания последствий гегелевского приговора и на актуальность его в контексте нашего времени указывал Хайдеггер в своем исследовании «Исток художественного творения», где, непосредственно отталкиваясь от слов Гегеля, он развивал мысль о конце искусства следующим образом:

«Говоря, правда, о бессмертных творениях искусства, и об искусстве говорят как о вечной ценности. Так говорят на языке, который во всем существенном не очень беспокоится о точности, опасаясь того, что заботиться о точности значит думать. А есть ли теперь страх больший, нежели страх перед мыслью? Так есть ли смысл, и есть ли внутреннее содержание во всех этих речах о бессмертных творениях искусства и о вечной ценности искусства? Или же это только недодумываемые до конца обороты речи, тогда как все большое искусство вместе со всею своею сущностью отпрянуло и уклонилось в сторону от людей?

В самом всеобъемлющем, какое только есть на Западе, размышлении о сущности искусства, продуманном на основании метафизики, в «Лекциях по эстетике» Гегеля говорится так:

«Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование». «Конечно, можно надеяться, что искусство всегда будет подниматься и совершенствоваться, но форма его уже перестала быть наивысшей потребностью духа». «Во всех этих отношениях искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным».

Нельзя уклониться от приговора, выносимого Гегелем в этих суждениях, указанием на то, что с тех пор, как зимою 1828—1829 гг. он в последний раз читал свои лекции по эстетике в Берлинском университете, мы могли наблюдать возникновение многих новых художественных творений и художественных направлений. Такой возможности Гегель никогда не отрицал.

Но вопрос остается: по-прежнему ли искусство продолжает

быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь-бытия, или же искусство перестало быть таким способом? Если оно перестало им быть, то встает вопрос, почему. О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся истине сущего. Решение о гегелевском приговоре будет вынесено, если только оно будет вынесено, на основе истины сущего, и это будет решение об истине сущего. До тех пор гегелевский приговор остается в силе. Но поэтому необходимо спросить, окончательна ли истина этого приговора и что, если так»¹.

Настоящее исследование не претендует на окончательное решение по поводу гегелевского приговора, его задачей является лишь предоставление некоторого конкретного материала, способного в какой-то степени приблизить время этого решения. Однако здесь все же неизбежно возникает и иной поворот проблемы. Ведь конец времени композиторов совершенно не обязательно должен означать конец времени музыки вообще, ибо феномен композитора и композиторства очевидно не покрывает всего того, что подразумевается под музыкой. В таком случае конец времени композиторов можно рассматривать как начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой. Размышления, осуществляемые в этом направлении, могут заронить сомнение в законности самого гегелевского приговора, хотя за ним и «стоит все западное мышление, начиная с греков», и соответствующее «некоторой уже совершившейся истине сущего». Ведь то, что «для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование», может являться всего лишь симптомом исчерпания возможностей того способа совершения истины, который породил все западное мышление, начиная с

¹ Мартин Хайдеггер: Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 109-110.

греков, и дал законную силу гегелевскому приговору. Способ совершения истины не может быть больше самой истины — вот почему исчерпание возможностей определенного способа совершения истины можно рассматривать как начало проявления тех сторон истины, которые были скрыты некогда господствующим, но теперь уже исчерпанным способом совершения истины.

С точки зрения этих новых сторон раскрывающейся истины гегелевский приговор может пониматься всего лишь как дань уважения определенной парадигме мышления, принимаемой нами на каком-то этапе за истину в последней инстанции.

Предчувствие возможности более широкого взгляда на проблему гегелевского приговора стало неотступно преследовать автора этих строк в Британском музее, когда каждый переход из египетских и ассирийских залов в залы греческой античности, и даже каждый переход из залов греческой архаики в залы греческой классики стал неожиданно переживаться как процесс утраты какого-то важного аспекта бытия.

Более того: вся античная Греция, оказавшись сопоставленной лицом к лицу с Египтом, Ассирией и Вавилоном в замкнутом пространстве одного музея, начала восприниматься как некий декаданс человеческого духа. Это переживание, которое вполне может показаться кому-то шокирующим и даже кощунственным, на самом деле должно служить всего лишь предлогом к размышлению о том, что же именно началось с греков и насколько это «что-то, начавшееся с греков», носит всеобщий и обязательный характер, способный наполнить законной силой гегелевский приговор искусству.

Однако сказанное не следует понимать в том смысле, что дело идет о некоем новом приговоре, который должен быть вынесен гегелевскому приговору. Речь идет о попытке нащупать то, что находится за пределами западного мышления, а также за пределами того, что мы понимаем как искусство и как историю. Таким образом, идеи конца истории и конца искусства не должны восприниматься в мрачных «апокалиптических» тонах, ибо

и история, и искусство, быть может, представляют собой всего лишь формы уже исчерпавшего себя способа совершения истины. Думается, что приблизиться именно к такому пониманию искусства и истории может помочь исследование возможностей и границ композиторского творчества, ибо в феномене композиторства взаимодействие истории как таковой и искусства как такового проявляется с наибольшей наглядностью и наибольшим драматизмом. Вот почему решение проблемы «конца времени композиторов» можно рассматривать в конечном итоге как прелюдию или как предикт к тому, что Хайдеггер называет «решением об истине сущего».

О ДВУХ ТИПАХ МУЗЫКИ

Прежде чем говорить о проблеме конца времени композиторов, необходимо избавиться от весьма распространенного ныне заблуждения, заставляющего видеть в композиторском творчестве и в композиторской продукции единственно мыслимое максимально полное и исчерпывающее осуществление возможностей музыки.

Для этого достаточно вспомнить, что ни музыка великих культур прошлого, ни музыка традиционных культур настоящего не знают фигуры композитора. Нет также места композитору ни в фольклоре, ни в богослужебно-певческих системах — будь то григорианика, греческое осмогласие или же русская система распевов. До минимума сведена роль композитора и в таких современных музыкальных практиках, как рок и джаз. Таким образом, становится совершенно очевидно, что музыка может свободно продуцироваться и без содействия композитора и что наряду с непосредственно окружающей нас композиторской музыкой существует огромный массив музыки некомпозиторской. Эта некомпозиторская музыка ни в коем случае не может

рассматриваться как какая-то примитивная, недоразвитая или «предысторическая» форма композиторской музыки, ибо некомпозиторская музыка и музыка композиторская соотносятся друг с другом не как фазы некоего единого исторического процесса становления, но как параллельно существующие, несводимые друг к другу области или типы музыки.

Наличие двух типов музыки обусловлено наличием двух типов состояний сознания, или, говоря по-другому, двух типов стратегий ориентации человека в мире.

В свою очередь, наличие этих типов стратегий позволяет говорить о двух типах человека, а именно: о человеке традиционных культур и о человеке исторически ориентированном. Эти типы человека существуют бок о бок в современном мире, и поскольку именно они вызывают к жизни существование различных типов музыки, то рассмотрение особенностей композиторской музыки и музыки некомпозиторской должно начинаться хотя бы с краткого рассмотрения различных типов человека.

Говоря о различиях между исторически ориентированным человеком и человеком традиционных культур, прежде всего, следует иметь в виду различные отношения человека к истории. Согласно М. Элиаде, «исторический» человек есть такой человек, *«который осознает себя творцом истории и хочет им быть»*, в то время как «человек традиционных цивилизаций не признавал за историческим событием собственной его ценности <...> не рассматривал его как *специфическую категорию своего собственного способа существования*»¹.

Раскрывая сущность «традиционной (или «архаической») онтологии», М. Элиаде пишет: «...предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они *имитируют* или *повторяют* архетип. Таким образом, реальность достигается исключительно путем повторения или участия, все, что не имеет образцовой модели, «лишено смысла», иначе говоря, ему недостает реальности. Отсюда стремление людей стать архетипическими

¹ Элиаде М. Космос и История: Избранные работы. М., 1987. С. 128.

и парадигматическими. Это стремление может показаться парадоксальным в том смысле, что человек традиционных культур признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть самим собой (с точки зрения современного наблюдателя), довольствуясь *имитацией* и *повторением* действий кого-то другого. Иными словами, он признавал себя *реальным*, «действительно самим собой» лишь тогда, когда переставал им быть. А потому можно было бы сказать, что эта «первобытная» онтология имеет платоническую структуру, а Платон в таком случае мог бы считаться философом по преимуществу «первобытной ментальности» («первобытного мышления»), т. е. мыслителем, сумевшим наделить философской ценностью способы существования и поведения архаического человека»².

В отличие от человека традиционных цивилизаций человек «исторически ориентированный» почитает реальным и ценностным именно то, что создает неповторимость предмета или действия, что отличает этот предмет от других предметов и это действие от других действий. Для такого человека быть самим собой означает быть не таким, как все, т. е. не вписываться в общие предписания. Подобно некоторым примитивным хищникам, воспринимающим только то, что движется, человек «исторический» почитает истинно существующим только то, что изменяется, что несет черты отличия и неповторимости, в то время как любое повторение какого-либо образца или архетипа воспринимается им как тавтология, лишенная всякой ценности. Последовательность изменений, отличий и неповторимостей образует историю, и для человека «исторического» бытие есть не что иное, как история, вне которой нет просто ничего. Для такого человека все существует лишь постольку, поскольку существует в истории. Все получает смысл только благодаря тому, что имеет определенное место в истории, а потому все есть лишь история: история космоса, история Земли, история государства, история жизни, история костюма или прически. Конкретная человеческая

² Там же. С. 55-56.

жизнь есть лишь неповторимый момент в общем мировом ходе истории, и глубинный смысл этого момента заключается именно в его непохожести на все другие моменты, ибо в противном случае он просто выпадает из истории, а выпав из истории, утратит реальность.

Таким образом, если для исторически ориентированного человека история есть залог и источник реальности, то для человека традиционных цивилизаций история есть отпадение от реальности, переживаемое как грех. М. Элиаде, много писавший об «ужасе истории», о «преодолении истории» и о «защите от истории», в частности, замечает, что традиционный человек защищался от истории, «то периодически упраздняя ее путем повторения космогонии и периодического возрождения времени, то приписывая историческим событиям метаисторическое значение, которое было не только утешительным, но еще (и прежде всего) последовательным, т. е. способным включиться в четко разработанную систему, в рамках которой существование и Космоса, и человека имело свой смысл. Следует добавить, что эта традиционная концепция защиты от истории, этот способ выносить исторические события продолжал доминировать в мире вплоть до эпохи, очень близкой к нашим дням, и что он и сегодня еще продолжает утешать аграрные (=традиционные) европейские общества, упрямо удерживающиеся в безысторической позиции и поэтому являющиеся мишенью яростных атак всех революционных идеологий»³.

Можно сказать, что, защищаясь от истории, традиционный человек мифологизирует ее, превращая историческую личность в образцового героя, а историческое событие в мифологическую категорию, в то время как творящий историю исторический, или современный, человек разлагает миф историей, в результате чего образцовый герой низводится до исторической личности, а мифологическая категория — до исторического события.

И мифологизация истории человеком традиционных

³ Там же. С. 129.

культур, и разложение мифа посредством истории человеком исторически ориентированным есть не что иное, как различные формы проявления неудовлетворенности, испытываемой человеком при соприкосновении его с естественным жизненным потоком. И традиционный человек, и человек исторически ориентированный остро ощущают дефицит порядка, наблюдаемый в естественном ходе вещей. Оба осознают необходимость восполнения этого дефицита и видят свое высшее призвание в сообщении порядка естественному мировому процессу, или, говоря проще, оба считают своей обязанностью наведение порядка в мире.

Традиционный человек привносит порядок в мир путем воспроизведения некоей архетипической модели, в результате чего естественные, неупорядоченные события приобщаются к изначальному архетипическому порядку. Это приобщение естественного хода событий к изначальному архетипическому порядку осуществляется путем совершения ритуала, и поэтому ритуал можно рассматривать как основополагающую стратегию, используемую традиционным человеком для наведения порядка в мире, страдающем от дефицита порядка.

Человек исторически ориентированный привносит порядок в мир путем совершения некоего небывалого, «из ряда вон выходящего» события, изменяющего дальнейший ход событий и подчиняющего этот ход новому порядку. Совершение этого «из ряда вон выходящего» события есть не что иное, как революция, и поэтому революцию можно рассматривать как основополагающую стратегию, используемую историческим человеком для наведения порядка в мире.

Таким образом, ритуал и революция есть различные стратегии приведения мира в порядок, а также различные способы существования человека в мире. Традиционный человек осуществляет себя в мире путем ритуала, человек исторический утверждает себя путем революции.

Конечно же, далеко не каждое действие традиционного

человека должно являться ритуалом, однако каждое его действие постоянно и неизбежно стремится к ритуалу как своему идеальному пределу, а поэтому любое действие такого человека в большей или меньшей степени будет обязательно ритуально. Точно так же далеко не каждое действие исторического человека должно являться революцией в полном смысле этого слова, однако каждое его действие в своем идеальном пределе стремится стать революцией, а потому любое действие такого человека в большей или меньшей степени будет обязательно революционно.

Прилагая все сказанное к музыке, можно констатировать, что традиционный человек рассматривает процесс музицирования как ритуал или как некий акт, приближающийся к ритуалу и носящий ритуальный характер, в то время как человек исторически ориентированный рассматривает процесс музицирования как революцию или, по крайней мере, как акт, ориентированный на революцию и носящий революционный характер.

С точки зрения стратегии ритуала смысл процесса музицирования заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели. С точки зрения стратегии революции смысл процесса музицирования заключается в создании принципиально новой структуры, или, говоря короче, в новации. Таким образом, принцип повторения и принцип новации есть не что иное, как ближайшие проявления стратегии ритуала и стратегии революции.

Повторение, понимаемое как ритуал, осуществляется путем совершения заранее установленных и предписанных действий с использованием также заранее установленных и предписанных средств. Совокупность предписанных действий и средств образует канон. Именно канон обеспечивает неукоснительность действия принципа повторения, и поэтому канон можно рассматривать как метод, при помощи которого осуществляется стратегия ритуала. Новация, понимаемая как частное проявление революции, осуществляется путем совершения ранее не

имевших места действий с использованием ранее не имевших места средств. Совокупность ранее не имевших места действий и нововведенных средств можно определить как произвол.

Термин «произвол» заимствован нами из русских певческих рукописей второй половины XVI — начала XVII в., где он обозначал мелодические структуры, выходящие за рамки канонических правил и построенные на основе новых «произвольных» законов мелодического формообразования. Именно произвол обеспечивает возникновение новации, и поэтому произвол можно рассматривать как метод, при помощи которого осуществляется стратегия революции. Таким образом, мы можем говорить об обязательной каноничности процесса музицирования, имеющего своей целью ритуальное повторение, и об обязательной произвольности процесса музицирования, имеющего своей целью революционную новацию.

Канон и произвол, понимаемые как различные методы организации мелодического материала, порождают различные типы взаимоотношений человека с осуществляемым им процессом музицирования, вернее, каждый из этих методов отводит определенное место человеку в процессе музицирования. Музицирование, понимаемое как ритуальное повторение, обеспечиваемое методом канона, может быть представлено в виде некоего потока, образуемого множественностью мелодических вариантов, восходящих к архетипической модели, и внеположного личности музыканта.

Акт музицирования в данном случае будет подобен вхождению или погружению в поток, в результате чего человек делается причастным к высшему архетипическому порядку. Музицирование, понимаемое как революционная новация, обеспечиваемая методом произвола, представляет собой произведение или вещь, создаваемую человеком на основе его желаний и представлений. Акт музицирования в этом случае будет подобен именно процессу создания вещи, в результате чего музыкант — создатель вещи — воплощает свои творческие

замыслы.

При вступлении в поток личные особенности вступающего не имеют решающего значения, ибо кто бы ни вступал в поток — поток всегда остается одним и тем же, а потому вступление в поток требует от человека только одного, а именно: навыка максимального погружения в поток и слияния с ним. Напротив того, при создании вещи личные особенности ее создателя начинают играть первостепенную роль, ибо смысл вещи заключается именно в ее уникальности и неповторимости, а неповторимость вещи в конечном итоге обеспечивается только неповторимостью создающей ее личности.

Из сказанного можно заключить, что существует два типа творчества: творчество внеличное и творчество личное, или творчество, тяготеющее к анонимности, и творчество, тяготеющее к авторству. Канон, воплощающий стратегию ритуальности, порождает анонимное творчество, произвол же, воплощающий стратегию революционности, порождает творчество авторское. Ниже мы подробно остановимся на уточнении и разъяснении этих понятий, сейчас же нам важно наметить в самых общих чертах лишь их наличие, а также подчеркнуть, что в контексте музыки слово «автор» абсолютно равнозначно слову «композитор». Так что когда выше говорилось о «музыке некомпозиторской» и «музыке композиторской», то подразумевались два противоположных типа музыки: музыка, порожденная каноническим творчеством анонима, и музыка, порожденная произвольным творчеством композитора.

Если определение того вида деятельности, в результате которого композитор создает музыкальное произведение, не вызывает никаких затруднений, ибо общепринятым определением этой деятельности является понятие «композиция», или «техника композиции», то с определением техники, при помощи которой реализуется каноническое анонимное творчество, возникают некоторые проблемы.

Наиболее удачным решением этих проблем на данный

момент, очевидно, является введенный К. Леви-Строссом термин «бриколаж». Здесь не место заниматься исследованием истории возникновения этого термина, тем более не место заниматься выяснением его значений в бильярде, конном спорте или в области курьезного рукоделия — интересующихся можно отослать к «Структурной антропологии». Здесь для нас важно то, что термином «бриколаж» Леви-Стросс стал обозначать метод первобытного мифологического мышления, суть которого состоит в том, «чтобы выражать себя с помощью репертуара <...> причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного <...> какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками»⁴. Если мы попробуем применить эту цитату в области музыки, то неизбежно придем к выводу, что бриколаж есть техника манипуляции интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками. Формулы эти могут быть крайне разнообразны по мелодическому рисунку, но при всем отличии друг от друга сами по себе они должны представлять стабильные структуры, не допускающие внутреннего динамизма.

Количество этих формул может быть крайне велико, но обязательно изначально ограничено. В результате получается замкнутая система, внутри которой возможны лишь комбинационные перестановки формул. Музыкант, мыслящий категориями бриколажа, может выражать себя только различными комбинациями формул. В связи с тем, что вся совокупность формул изначально задана и что к наличной совокупности не может быть добавлено ни одной новой формулы, музыкант, поставленный перед необходимостью решения новой задачи, отражающей особенности новой ситуации, всегда будет иметь дело с одним и тем же набором формул в качестве исходного материала, ибо ничего другого под руками у него нет и быть не может.

Разъясняя разницу между современным ученым и бриколером — человеком, мыслящим категориями бриколажа, Леви-Стросс пишет: «Итак, можно сказать, что и ученый, и

⁴ Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 126.

бриколер как бы поджидают сообщения. Но для бриколера речь идет о сообщениях, в каком-то смысле переданных ранее; он их собирает подобно коммерческим кодам, которые, конденсируя прежний опыт профессии, позволяют быть готовым ко все новым ситуациям (однако при условии, что они принадлежат к тому же классу, что и прежние). Ученый же, будь то инженер или физик, всегда рассчитывает на *иное сообщение*; оно, возможно, будет вырвано у собеседника силой, невзирая на его недомолвки, по тем вопросам, ответы на которые прежде не давались»⁵. Под «сообщениями» Леви-Стросс подразумевал те результаты, которые и бриколер, и ученый рассчитывают получить в процессе своей деятельности. Собственно говоря, и бриколер, и ученый стремятся к одному и тому же результату — к наведению порядка в естественном ходе вещей, однако результат этот достигается разными способами, что и позволяет говорить о различных «сообщениях». Бриколер стремится возвести каждую естественно сложившуюся ситуацию к архетипической модели, а для этого он должен уметь отыскивать следы этой модели в каждой новой ситуации. Вот почему «сообщением» для бриколера будет являться обнаружение причастности естественной ситуации к архетипической модели. Ученый стремится упорядочить или усовершенствовать каждую естественно сложившуюся ситуацию за счет произвольного нововведения, а для этого в каждой ситуации он должен суметь увидеть тенденцию, приводящую к новационному решению. Вот почему «сообщением» для ученого будет являться то неизведанное новое, что таится в каждой естественной ситуации, помимо ее естественной новизны. Характерно замечание Леви-Стросса о том, что «сообщение», поджидаемое ученым, может быть «вырвано у собеседника силой», ибо стратегия революции, реализующаяся в произволе и новации, со всей необходимостью влечет за собой насилие: интеллектуальное, психологическое, физическое или эстетическое, одним из примеров которого может служить эпатаж. Переноса все сказанное на музыку, можно

⁵ Там же. С. 129.

констатировать, что акт музицирования, осуществляемый бриколером, представляет собой реализацию заранее заданной и известной интонационной модели, причем модель эта должна обязательно узнаваться и просматриваться за всеми вновь и вновь появляющимися мелодическими вариациями. Напротив того, акт музицирования, осуществляемый композитором, представляет собой демонстрацию того нового, что может быть «выжато» из заранее заданных, всем известных средств, причем эти всем известные средства не имеют более ценности сами по себе, но интересны только тем, что являются неким «сырьем» для осуществления новации.

Только что приведенное рассмотрение различия между бриколером и композитором может быть уточнено, и Леви-Стросс вносит это уточнение на примере ученого и бриколера, вводя понятия «структура» и «событие»: «Мы провели различие между ученым и бриколером по тем обратным функциям относительно средств и целей, которые они предназначают событию и структуре, один — создавая события (изменяя мир) посредством структур, другой — создавая структуры посредством событий (формула неточна при таком резком разграничении, но наш анализ должен допускать нюансировку)»⁶. Введение проблемы взаимоотношений «события» и «структуры», частным проявлением которой является проблема «глубокой антипатии между историей и системами классификаций», дает возможность более полно и точно оценить разницу между музыкой, формируемой техникой бриколажа, и музыкой, формируемой техникой композиции.

Любой акт музицирования представляет собой одновременно и структуру, и событие, однако смысл его будет изменяться самым кардинальным образом в зависимости от того, какие функции будут приписываться структуре и событию в музыкальном процессе. Музицирование, понимаемое как ритуальное вступление в поток, представляет собой событие, целью

⁶ Там же. С. 131.

которого является воспроизведение структуры архетипической модели. Здесь событие выполняет функцию средства, в то время как структура является целью. Музичирование, понимаемое как создание вещи, представляет собой структурное моделирование некоего события, причем сама демонстрация или презентация этой структуры обретает статус события или даже исторического события. В данном случае функцию средства выполняет структура, в то время как событие является целью. Таким образом, различие между бриколажем и композицией можно провести по тем обратным функциям относительно средств и целей, которые предназначаются событию и структуре. В бриколаже функцию средства выполняет событие, структуре же приписывается функция цели. Напротив того, в композиции структура выполняет функцию средства, в то время как функция цели приписывается событию. Сказанное можно свести к следующей формуле: в бриколаже событие воссоздает структуру, в композиции структура моделирует событие. С помощью этой формулы можно выявить наиболее существенные аспекты природы композиции и бриколажа.

Понимание композиции как структуры, моделирующей событие, неизбежно приводит к тому, что сущность музыки сводится в конечном итоге к выражению. Музыкальная структура выражает «нечто», и этим «нечто» признается внутренний мир человека со всеми его перипетиями и событиями, в результате чего музыка начинает пониматься как «язык чувств». Понимание бриколажа как события, воссоздающего структуру, неизбежно приводит к тому, что сущность музыки сводится в конечном итоге к организации и структурированию ситуации. Музыкальный процесс или музыкальное событие структурирует «нечто», и этим «нечто» признается космический порядок или высшая сакральная реальность, в результате чего музыка начинает пониматься как некая упорядочивающая дисциплина или даже как наука, входящая в квадривиум и соседствующая с астрономией, арифметикой и геометрией. Здесь следует заметить, что композиторская музыка

тяготеет скорее к тривиуму и гораздо ближе грамматике, риторике и диалектике, чем дисциплинам, образующим квадриум.

Отсюда можно заключить, что если музыкальная композиция выражает событие через структуру, то музыкальный бриколаж является событием презентации структуры, и поэтому в отличие от композиции бриколаж всегда есть то, что он есть, а не то, что выражает или что выражается. Сказанное можно пояснить на нескольких примерах. «Поэма экстаза» Скрябина выражает состояние экстаза, в результате чего это состояние может художественно переживаться в процессе исполнения данного произведения, в то время как удары бубна в процессе шаманского камлания действительно приводят шамана в экстаз, в результате чего состояние экстаза не выражается и не переживается художественно, но реально осуществляется. Первый и третий акты вагнеровского «Парсифаля» выражают высокие молитвенные состояния, которые художественно переживают в результате сценического изображения литургии Грааля, в то время как уставная последовательность григорианских песнопений организует и структурирует реальный молитвенный процесс. Здесь опять речь идет о реальном осуществлении в случае бриколажа и о художественном переживании в случае композиции. Наконец, мазурка Шопена выражает те состояния, которые может переживать танцующий, или наблюдающий танец, или вспоминающий о танце, в то время как фольклорный танцевальный наигрыш является реальным осуществлением танца, ибо наигрыш этот ритмически организует и структурирует то событие, которое и превращается в танец благодаря звучанию наигрыша. Здесь уместно вспомнить, что любой танец восходит в конечном итоге к ритуальным сакральным танцам, назначение которых заключалось в сообщении высшего космического порядка естественному ходу вещей.

Когда мы говорим о «выражении» или о «внутреннем мире человека», то в конечном итоге приходим к понятию индивидуальности, или, точнее, к понятию индивидуального «я». Именно

это индивидуальное «я» является и сердцевиной принципа композиции, и его целью, ибо событие композиции есть акт самовыражения индивидуального «я». Это событие фиксируется при помощи определенной музыкальной структуры, которая обязательно должна заключать в себе нечто ранее неизвестное, или «новацию», приводящую к уникальности и неповторимости музыкальной структуры, соответствующей неповторимым качествам самовыражающегося индивидуального «я». В случае бриколажа целью является не событие самовыражающегося индивидуального «я», но воссоздание структуры космоса в индивидуальности, или, говоря по-другому, приведение индивидуального «я» в соответствие с космическим порядком. Здесь следует говорить скорее даже не о подражании и уподоблении индивидуума космической структуре, но об отражении макрокосмоса в микрокосмосе. Ведь то, что объединяет макрокосмос и микрокосмос, есть прежде всего, их подчиненность единым музыкальным гармоническим соотношениям. Эта мысль с наибольшей яркостью проявилась в пифагорейском учении о трех видах музыки: *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*, где под «мировой музыкой» разумеется устройство космоса, под «человеческой музыкой» разумеется устройство человека, а «инструментальной музыке» отводится роль некоего коррелята или посредника между космосом и человеком в естественном течении жизненной практики. Согласно этому учению устройство космоса и устройство человека изначально подобны друг другу, однако индивидуальное своеволие человека нарушает это подобие, восстановить которое и призван акт музицирования. Музыка помогает человеку достигнуть гармонического единства с космосом, ибо музыка есть высший гармонический порядок строения и вечного космоса, и человека, склонного к утрате своего музыкально-гармонического устройства из-за постоянного желания удовлетворять своеволие индивидуального «я». Таким образом, в бриколаже роль цели-структуры выполняет космический порядок, а в качестве средства-события выступает

индивидуум, отражающий этот порядок доступными ему музыкальными средствами.

Приведенное только что положение позволяет уточнить применявшееся нами ранее понятие «человек традиционных культур», которое не очень корректно противопоставлялось понятию «исторически ориентированный человек». При более пристальном рассмотрении «человек традиционных культур» предстает человеком, для которого сущее раскрывается как космос, причем космос, понимаемый как единый, целый и живой организм. Именно это и отличает «человека традиционных культур» от «человека исторически ориентированного», для которого сущее раскрывается как история, которая превращает живой космос в бездушный универсум, представляющий собой всего лишь некое вместилище для развертывания исторического процесса. Здесь еще раз уместно напомнить о подмеченной Леви-Строссом «глубокой антипатии между историей и системами классификаций», ибо левистроссовские системы классификаций есть не что иное, как проявление космического порядка. Ведь пяти- и семиступенные лады, взятые сами по себе, представляют собой именно системы классификации космических первоэлементов, жизненных стихий или планет, однако те же семиступенные лады теряют все свои классификационные и системные свойства, оказавшись в контексте темперации и квинтового тонального круга, олицетворяющего собой бездонный универсум, отменяющий саму идею живого органичного космоса. Таким образом, более точная формулировка противопоставления «человека традиционных культур» «человеку исторически ориентированному» будет выглядеть как противопоставление «человека, гармонирующего с космосом», «человеку, творящему историю». Если же мы будем говорить о том, что «человек, гармонирующий с космосом», есть человек традиционных культур прошлого и настоящего, то следует сказать и о том, что «человек, творящий историю», есть человек западноевропейской цивилизации Нового времени по преимуществу. Однако сейчас мы не будем касаться этого

вопроса, но подчеркнем лишь важность противопоставления космоса и истории как диаметрально противоположных ориентиров сознания, приводящих к возникновению различных типов музыки: музыки человека, отражающего в себе космический порядок и сливающегося с космосом, и музыки человека, творящего историю путем выражения своего «я».

Хотя космос и история представляют собой фундаментальные побудительные мотивы, порождающие бриколаж и композицию, мы можем позволить себе на какое-то время абстрагироваться от них и вернуться к рассмотрению бриколажа и композиции как к различным функциональным соотношениям события и структуры. До сих пор мы говорили о событии и структуре, имея в виду их синхронное существование, теперь же нам следует проследить их взаимоотношения в диахронном срезе.

Принцип композиции в диахронии постоянно сохраняет функциональное отношение события и структуры как цели и средства, ибо событием композиции является самовыражающееся «я», а так как в мире нет ничего иного, что могло бы сознательно самовыражаться путем создания новых структур, кроме индивидуального «я», то событие и структура в композиции попросту не могут выступать ни в каких иных функциональных соотношениях. Напротив того, принцип бриколажа в диахронном срезе может менять функциональное отношение цели и средства.

Это происходит потому, что событие, являющееся средством воспроизведения структуры архетипической модели, само может превратиться в архетипическую модель для последующего события. Цепь превращений воспроизводящего в воспроизводимое, отражающего в отражаемое и события в структуру составляет специфику принципа бриколажа в диахронном срезе. Это же утверждает и Леви-Стросс в следующих словах: «...в непрекращающемся реконструировании с помощью тех же самых материалов именно прежние цели играют роль

средств: означаемое превращается в означающее и наоборот»⁷. Здесь особо следует подчеркнуть, что череда бесконечных превращений означаемого в означающее, растворяющих в конечном итоге изначальное означаемое, является неотъемлемой чертой постмодернистского бриколажа, ибо такие понятия, как «интертекстуальность» и «эхокамера», в сочетании с идеей «смерти автора» и «смерти субъекта» есть не что иное, как проявление принципа бриколажа. Таким образом, можно утверждать, что принцип бриколажа характерен не только для мышления древних цивилизаций и так называемых «примитивных» культур настоящего, но что его присутствие без труда может быть выявлено и в современной, постиндустриальной, постмодернистской ситуации. С особой очевидностью сходство между «первобытным мышлением» и мышлением постмодернистским начинает проявляться в их неприятии истории. Испытывающий «ужас истории» носитель «первобытного мышления» нейтрализует действие истории доступными ему ритуальными средствами, постмодернист деконструирует историю при помощи специального анализа, но сколь бы разными ни казались эти процедуры, суть их одна — «она состоит не в отрицании исторического становления, а в признании его в качестве формы без содержания: действительно, имеется до и после, но их единственное значение заключается в том, чтобы отражаться друг в друге»⁸. Это-то отражение и является одним из основополагающих свойств бриколажа, и в то же время это свойство представляет собой фундаментальную оппозицию выражению как основополагающему свойству композиции.

Вообще же следует заметить, что в современной науке о музыке весьма слабо осознается тот факт, что принципу композиции имеется какая-то равноценная оппозиция или альтернатива. Так или иначе, все виды некомпозиторской музыки — будь то фольклор, рага, мугам или григорианский хорал — все

⁷ Там же. С. 130.

⁸ Там же. С. 299.

это рассматривается сквозь призму принципа композиции, и все это описывается в терминах принципа композиции, в результате чего происходит навязывание законов композиции тому, что этим законам изначально не подчиняется, а такое навязывание не может привести ни к чему другому, кроме как к ложной картине, не имеющей ничего общего с истинным положением вещей.

Уже само словосочетание «некомпозиторские системы музыки» страдает очевидной аморфностью и свидетельствует об абсолютной монополии принципа композиции в современном музыкознании. Этот монополизм композиции превращает исследователя музыки в дальтоника, неспособного увидеть рисунок, образуемый цветными пятнами на тесте для определения дальтонизма.

Именно для того, чтобы преодолеть создавшееся положение, и предлагается ввести в исследование музыки леви-строссовское понятие бриколажа. Это понятие, во-первых, дает определение тому, что ранее не имело четкого определения, а во-вторых, обособляет эту ранее не подлежавшую определению область музыки от той области музыки, которая охватывается принципом композиции.

Что же касается содержания понятий бриколажа и композиции, то из всего сказанного выше по этому поводу для нас наиболее важным будет соотношение функций события и структуры. Рассмотрение музыкального материала с позиций этих соотношений и станет методической установкой дальнейших исследований, ибо только в этом случае оба понятия — бриколаж и композиция — смогут обеспечить полноценное стереоскопическое зрение, дающее возможность увидеть бытие музыки в максимально полном объеме.

МУЗЫКА, КОСМОС И ИСТОРИЯ

В предыдущем разделе было показано, что бриколаж и композиция представляют собой различные, несводимые друг к другу принципы организации музыкального материала, обязанные своим существованием различным стратегиям человеческого сознания.

В свою очередь, различие этих стратегий обусловливается тем, что сущее может открываться человеку двояким способом: как космос и как история. Сущее, раскрывающееся как космос, порождает культуры, оперирующие принципом бриколажа; сущее, раскрывающееся как история, порождает культуры, оперирующие принципом композиции. Теперь нам следует рассмотреть то, каким именно образом эти различно ориентированные культуры и порождаемые ими виды музыки располагаются в конкретном историческом времени, в какой последовательности они выступают и образуют ли они вообще какую-либо взаимосвязанную, единую последовательность.

Нас не должно смущать то, что в ходе нашего исторического исследования мы будем пытаться поместить в историческую схему такие культуры, которые всячески сопротивляются историческому осмыслению. Предупреждая возможность такого смущения,

Леви-Стросс писал: «...и скучно, и бесполезно нагромождать аргументы, чтобы доказывать, что всякое общество находится в истории и что оно изменяется: это очевидно». Однако «человеческие общества реагируют весьма различным образом на это общее состояние: некоторые волей-неволей его принимают и, благодаря осознанию, что принимают, преувеличивают его значение (для себя и для других обществ) в огромной степени; другие (называемые нами по этой причине первобытными) желают его игнорировать и пытаются со сновкой, недооцениваемой нами, сделать, насколько это возможно, постоянными состояния, считаемые ими «первичными» относительно своего развития»¹.

Это рассуждение приводит к следующему заключению: «...неуклюжее различие между «народами, не имеющими истории», и прочими можно с выгодой заменить различием между тем, что мы называли для удобства «холодными» обществами и «горячими» обществами. Одни из них стремятся, благодаря институтам, к которым они привязаны, аннулировать, квазиавтоматически, то действие, что могли бы оказать на их равновесие и непрерывность исторические факторы; другие решительно интегрируют историческое становление, чтобы сделать из него двигатель своего развития»². Таким образом, нашей задачей станет выявление той последовательности, которую в конкретном историческом времени образует смена «холодных» и «горячих» обществ вместе с порождаемыми ими видами музыки.

Однако при выявлении и рассмотрении этой последовательности нас может подстерегать соблазн историзма, в результате которого история будет пониматься как некий единый поступательный процесс становления, базирующийся на схеме Древний мир—Средневековье—Новое время. При таком подходе «холодные» общества будут неизбежно рассматриваться как некие примитивные, предварительные стадии «горячих» обществ, а принцип бриколажа будет рассматриваться

¹ Там же. стр. 298.

² Там же.

как предварительная стадия принципа композиции. Именно в этот соблазн историзма впадает зачастую современное музыкознание, о чем свидетельствуют исторические концепции, выдвигаемые теоретиками музыки в последние десятилетия. Один из характерных примеров такого подхода можно обнаружить в фундаментальной статье Ю.Холопова «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления», где среди прочего автор демонстрирует процедуру филогенетической инверсии. «Возвращаясь по ступеням ценностного филогенеза искусства, мы постепенно переходим к более низким (с точки зрения генетической лестницы, а не в отношении ценностного качества явлений) стадиям искусства и его критериев. В нужном нам аспекте ступени эти представляются расположенными в порядке следующей нисходящей линии:

- музыка как свободное (неприкладное и самостоятельное) искусство;
- музыка как прикладное и несамостоятельное искусство;
- музыка (?) как неискусство (или: звуковая информация как сфера самостоятельной жизнедеятельности, но уже не музыка)»³.

В этой цитате сразу же бросается в глаза ее обусловленность пресловутой схемой Древний мир—Средневековье—Новое время. К тому же сам критерий свободного и несвободного искусства представляется крайне зыбким и расплывчатым, ибо вопрос этот во многом связан с концертным бытованием музыки и с проблемой концертной ситуации вообще. Все обстоит довольно просто, если речь идет о Третьей симфонии Бетховена или о Шестой сонате Прокофьева. Но как быть, если речь заходит о раге, исполняемой на концерте Рави Шанкаром, или о весенней гукальной закличке, исполняемой в Малом зале консерватории крестьянками из Брянской области?

Не обрывает ли концертная ситуация связи раги и весенней заклички с ритуалами, частью которых они являются, и не

³ Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М. 1982. С. 91.

превращаются ли освобожденные от ритуальной обусловленности рага и весенняя закличка в вещи, ничем не отличающиеся по принципу действия от Третьей симфонии Бетховена или от Шестой сонаты Прокофьева? Во всяком случае, в глазах концертного завсегдатая или владельца концертного абонементы и симфония, и соната, и рага, и закличка уравниваются тем, что все они являются лишь элементами концертного репертуара.

Еще большая неразбериха настает, когда Ю. Холопов начинает говорить о музыке как о прикладном искусстве: «Музыка как прикладное и несамостоятельное искусство — это, например, народная музыка, музыка танцевальных (массовых и придворных) празднеств, новогодних елок, музыка шествий (маршей), музыка богослужебного назначения, музыка-развлечение, музыка — украшение быта, музыка в подъезде, на стадионе, в городском парке, на танцплощадке, свадьбе, похоронах, на званом вечере, на открытии здания, во время спуска на воду нового корабля, на торжественном собрании, в ресторане, кабачке, шинке, погребке Ауэрбаха и при других подобных обстоятельствах»⁴.

Здесь перемешиваются противоположные виды музыки. Во-первых, что имеется в виду под «народной музыкой»? Городской фольклор, мало чем отличающийся от композиторской музыки, или фольклор архаический? Что подразумевается под «музыкой богослужебного назначения»? Знаменный распев или концерты Бортнянского? Во-вторых, довольно часто музыка, используемая как несамостоятельная и прикладная, изначально отнюдь не является таковой. Траурный марш Шопена, исполняемый на всех похоронах, или «свадебный» марш Мендельсона, звучащий по несколько десятков раз на день в ЗАГСе, создавались именно как неприкладные самостоятельные произведения. В фильме «8 1/2» в качестве «парковой» музыки звучат «Полет валькирий» и увертюра к «Севильскому цирюльнику».

С другой стороны, музыка, создаваемая как прикладная и несамостоятельная, порою ни по качеству, ни по

⁴Там же. С. 92.

структуре неотличима от музыки «самостоятельной». Таковы лендлеры Шуберта или марши Суса.

Такое же отсутствие ясности сохраняется и тогда, когда речь заходит о музыке «как неискусстве». (Сюда Ю. Холопов относит «отправления оргиастических обрядов под варварскую сонорную гетерофонию ритмизованных или неритмизованных ударов барабана и других шумовых эффектов, дикие праздничные зазывания как выражение экстатического веселья, ритмичное хоровое скандирование при «производственных» плясках-играх...»⁵.)

На первый взгляд, здесь ничто не вызывает возражений, однако через некоторое время закрадывается следующая мысль: а не напоминает ли это описание о звуковой атмосфере «Моментов» Штокхаузена или о каком-либо другом подобном произведении авангарда 50—60-х годов? Но ведь авангардистские вещи того времени представляют собой именно рафинированные произведения искусства, создаваемые изощренными интеллектуалами, порою совершенно не понимаемыми широкой публикой в силу своей эзотеричности. Каким образом продукция искушенных мэтров может хотя бы внешне напоминать «варварскую сонорную гетерофонию» дикарей? Холоповская схема в принципе не может дать ответа на этот вопрос, ибо понятия о музыке как о самостоятельном или прикладном искусстве не имеют действенных механизмов, способных цеплять реальность. Самостоятельность или прикладной статус музыки в конечном итоге зависят от намерений, возможностей и вкусов тех, кто принимает участие в процессе музицирования.

Однако эти зыбкие и, по сути дела, бессодержательные понятия способны создать иллюзию единого поступательного исторического процесса, единой истории музыки, ибо идея музыкального филогенеза, оперирующая терминами «свободное искусство», «прикладное искусство» и «неискусство», именно и представляет музыку как растение, чьи корни, стебель

⁵ Там же.

и листья есть не что иное, как развертывание единой музыкальной истории.

Картина резко изменится, если от погони за призраками мы перейдем к реальным понятиям структуры и события и их функциональным отношениям. Выше уже говорилось о том, что между музыкальными явлениями, у которых событие и структура находятся в обратных функциональных отношениях цели и средства, изначально не может быть никаких генетических связей, а стало быть, и ни о каком музыкальном филогенезе не может идти речи. Это значит, что история музыки есть не история какого-то одного растения, объединяющего в себе все стадии исторического развития, как годовые кольца, но история разных растений, произрастающих в разное время на разных территориях.

Можно даже пойти дальше и начать утверждать, что речь не всегда заходит о растениях, но также и о напоминающих растения кристаллах, растущих в питательном концентрате, или о животных типа кораллов, чьи колонии напоминают заросли причудливых растений. Используя понятия прикладного и самостоятельного искусства, мы как раз впадаем в риск путаницы растений с кристаллами и кристаллов с животными, а также даже в риск выстраивания растений, кристаллов и животных в единую генетическую цепочку на основании их внешнего сходства.

Таким образом, наша задача будет заключаться в том, чтобы, не впадая в соблазн историзма, рассмотреть взаимоотношения «холодных» и «горячих» обществ вместе с порождаемыми ими принципами бриколажа и композиции. Поскольку же фундаментальное различие «холодных» и «горячих» обществ заключается в их отношениях к космосу и истории, то и начинать нам следует с рассмотрения концепций космоса и истории в их отношении к принципам построения музыки.

Данные этнографии и антропологии указывают на то, что изначально музыка самым тесным образом была связана с осмыслением космоса и его строения. Музыкальный порядок ощущался человеком как некое орудие или некий инструмент

для познания космического порядка и даже более того: как средство поддержания этого порядка и преодоления хаоса. Начало познания всякого порядка заключается в нахождении некоей изначальной «отправной точки» порядка. Такими отправными точками в познании космического порядка служили понятия тотема и табу, в познании же музыкального порядка служило понятие устоя. Тотем и табу вносили порядок в окружающий человека мир путем выделения в этом мире неких привилегированных зон, неких привилегированных групп предметов и явлений, служащих человеку смысловым ориентиром. Устой вносил порядок в мир звуков путем выделения из всего доступного человеку звукового диапазона некоего привилегированного высотного уровня, служащего смысловым стержнем, вокруг которого могли складываться ориентированные на этот стержень мелодические образования. Обретение «отправной точки порядка» давало возможность увидеть порядок в том, в чем ранее порядок не осознавался.

Привилегированные зоны или группы явлений, выделяемые из прочего мира табуированием или тотемическим почитанием, становились основой систем классификаций, демонстрирующих мировой порядок. Привилегированный звуковысотный уровень, понимаемый как устой, становился основой образования членораздельного звукового пространства, образуемого различными звукорядами.

Практически во всех великих культурах древности — в Египте, Вавилоне, Индии и Китае — звукоряды понимались как коды классификационных рядов. До сих пор находящиеся в употреблении семиступенные и пятиступенные лады есть не что иное, как звуковысотная классификация семи астрологических планет и пяти первоэлементов.

Однако в древности за каждым звуком звукоряда стоял целый ряд предметов и явлений, объединенных связью с этим звуком. В этот ряд помимо планет и первоэлементов могли входить минералы, растения, животные, времена суток,

времена года, стороны света, цвета, части человеческого тела, внутренние органы и многое, многое другое. Таким образом, можно утверждать, что звукоряд выступал как первичный фактор упорядочивания мира, как классификационный код, на основе которого выстраивались обширные классификационные таблицы. Именно поэтому практически во всех традиционных культурах древности и современности понятия звукоряда, лада и мелодической модели связаны с понятиями порядка и закона.

Так, древнегреческое понятие «ном», обозначающее мелодическую модель, переводится как «закон» или «обычай». Русское слово «лад» помимо определенным образом организованного звукоряда, обозначает «слаженность», «устроенность», «упорядоченность». Латинский лад — «модус» — может быть переведен как «мера», «предписание», «правило». «Арак» — слово, обозначающее шаманскую музыку у кхмеров, — переводится как «управление», «содержание в порядке». И подобные примеры могут быть умножены.

Наиболее разработанные концепции связи космоса с музыкой, очевидно, можно найти у китайцев и греков. Говоря о китайцах, мы прежде всего, будем иметь в виду памятник III в. до н.э. «Люйши чуньцю», содержащий самый широкий спектр высказываний по космологическому, антропологическому и социологическому аспектам музыки, и поэтому разговор о связи музыки с космосом лучше всего начать именно с этого памятника.

Возникновение музыкального звука авторы «Люйши чуньцю» возводят непосредственно к самому непроявленному дао: «Истоки музыкального звука чрезвычайно далеки-глубоки. Он рождается с той высотой-интенсивностью, которая уходит в не-явленное великое единое дао. Великое единое дао задает двоицу прообразов — *лян и*, двоица прообразов создает соотношение инь-ян. Изменяясь, это соотношение за счет поляризации *инь* и *ян* усиливается, образуя индивидуальный звуковой образ»⁶.

В этом тексте для нас наибольший интерес будет

⁶Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 41.

представлять то, что одна из первых фаз проявления дао непосредственно связана с поляризацией звуковых частот *инь* и *ян*. В традиционной китайской фонологии высокие звуковые частоты считаются «чистыми», или мужскими, — *ян*, а низкие — женскими, или «мутными», — *инь*. Однако прежде поляризации *инь* и *ян* должна возникнуть некая среда, обеспечивающая распространение звуковых волн разной частоты. Такая среда в традиции «Люйши чуньцю» обозначается термином *ци*. «Музыка — это тонкая *ци* — воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли, поэтому только мудрец способен придать ей качество гармоничности. Такова основа музыки»⁷.

Мы не будем здесь касаться содержания крайне емкой категории *ци*. Следует лишь отметить, что *ци* — это некий универсальный субстрат видимого и невидимого миров и одновременно материально-идеальный агент дао, его непосредственное проявление. Процесс проявления дао, порождающий сначала *ци*, а затем *инь-ян*, следующим образом описан в «Хуайнань-цзы»: «Дао изначально находилось в пустом-туманном. Пустое-туманное породило пространство-время. Пространство-время породило *ци*. *Ци* разделилось в себе: тяготевшее к тяжести-мутности, сгустившись, образовало землю.

Это произошло потому, что слияние прозрачно-разреженного происходит чрезвычайно легко, а консолидация тяжелого-мутного весьма затруднена. Поэтому небо формируется раньше, а земля утверждается потом. Поляризованная как небо и земля, но удерживаемая взаимным притяжением тонкая *ци* — это уже *инььянная ци*. Специфические модификации тонкой *иньнянной ци* — прообразы четырех сезонов. Изменения плотности тонкой *ци* в результате смены четырех сезонов приводят к образованию всего существующего — *ванью*»⁸.

Сопоставляя это описание с вышеприведенным текстом из «Люйши чуньцю», можно прийти к выводу, что космос в китайской

⁷ Там же. С. 47.

⁸ Там же. С. 49.

традиции представляет собой некий грандиозный резонатор, постоянно находящийся в состоянии гармонической музыкальной вибрации, или, говоря по-другому, космос есть грандиознейший и сложнейший музыкальный инструмент, издающий прекрасное звучание, обеспечиваемое правильной циркуляцией иньанной *ци*. Однако эта музыкальная гармония космоса должна быть еще как-то выявлена человеком, и для выявления ее существует система шести *люй*, согласно «Люйши чуньцю» созданная или исправленная архаическим героем Куем.

Люй представляли собой полые трубки-камертоны, служившие эталоном при создании музыкальных инструментов. «Стандарт *люй* — это определенные звуковысотные отношения, музыкальная шкала с «правильной» структурой, с «правильными» промежутками между звуками-нотами <...> Если согласовывать музыку, упорядочивать музыку, без *люй* нечем согласовывать. Таким образом, *люй* — это основа музыки»⁹.

Более подробно структура системы *люй* описывается в связи с Лин Лунем, разделившим двенадцать *люй* на шесть пар, в результате чего каждому «мужскому» тону стал соответствовать «женский» тон. Женские и мужские тоны, или тоны *инь* и *ян*, взаимодополняют друг друга в отношении их изначальной нераздельности. Согласие и гармоничность, возникающие между ними, есть не что иное, как проявление *ци*, модусами которой являются *инь* и *ян*. Что же касается дао, то его функцию в системе *люй* выполняет особый тон, называемый гуном Желтого Колокола — *Хуанчжун чжи гун*, или просто *гун*. «*Гун* — это центр, расположен посередине, свободно перемещается по четырем сторонам света, зачиная мелодию, стимулирует рождение и является основой четырех других звуков <...> таким образом, для четырех звуков *гун* является образцом-утком. Что касается корня пяти звуков, то он рождается из *люй Хуанчжуна* <...>

Когда *Хуанчжун* является *гуном* — основой двенадцатиступенного звукоряда, то *тайцоу*, *гусянь*, *линьчжун*, *наньлюй* — все с

⁹Там же. С. 51.

помощью правильного звучания согласуются, нет ни малейшего несовпадения... Остальные *люй*, кроме *Хуанчжун*, хотя в своем месяце сами являются гунами-основами, но в гармонизирующих с ними *люй* есть пробелы и несоответствия, и они не обретают своей правильной основы. Таким образом, *Хуанчжун* в высшей степени почитаем, и ничто не может составить ему пару»¹⁰.

Судя по данному тексту, *гун* есть акустический аналог дао, одним из важнейших определений которого является его абсолютная единственность, невозможность существования для него пары. Остальные звуковысотные отношения находятся по определенным акустическим и математическим правилам построения. Согласно традиции самый ранний текст, зафиксировавший математическое выражение системы звуковысотных отношений, — это «Люйши чуньцю».

В этой системе *Хуанчжун* служит опорой, или тоникой, двух звукорядов — двенадцатиступенного — по числу лун, или месяцев, и пятиступенного — по числу сезонов. Каждому месяцу, или каждой луне годового цикла, приписано определенное звучание, определенный тон двенадцатиступенного звукоряда. Звуком-ориентиром, с которого начинается строй, является первый из шести «мужских» *люй*, *Хуанчжун*. Его абсолютная высота не обозначена, а способ, с помощью которого находятся остальные звуки-ступени, формулируется как «порядок взаимных порождений». И хотя каждый из двенадцати тонов становится *гуном* в своем месяце, эти временные функции *гуна* относительно и не могут перекрыть безотносительности тона *Хуанчжун*, презентующего дао.

Именно эта система звуковысотных отношений послужила основой для создания сохранившихся до наших дней наборов колоколов. Эти удивительнейшие наборы, включающие до нескольких десятков колоколов разной величины, со сложными, до конца не понятными современным исследователям акустическими свойствами, являлись неотъемлемой частью убранства

¹⁰ Там же. С. 52.

дворов правителей царств, а позднее и просто знатных и богатых людей. Согласно тексту «Люйши чуньцю» прототипом, образцом для создания подобных наборов послужили колокола, отлитые Лин Лунем и Юн Цзяном по повелению Хуанди и предназначенные для «исполнения торжественной ритуальной музыки».

Игра на подобных наборах колоколов, рассматриваемая как акт музицирования, являющийся одновременно и событием, и структурой, представляет собой ритуальное событие, воссоздающее структуру гармонически сбалансированного космоса, т.е. событие и структура здесь находятся в функциональном отношении средства и цели, а такое функциональное отношение, как уже говорилось выше, есть показатель бриколажа.

Однако для того, чтобы акт музицирования мог всегда представлять собой структуру, являющую себя в событии игры, недостаточно только лишь ритуально регламентированного набора звуковысотных отношений колоколов, необходимы ритуально регламентированные правила игры на колоколах, необходимо знание правильного последования тонов, а его может обеспечить только наличие неких мелодических моделей, или мелодических архетипов, имеющих ритуально-мифическое обоснование.

Именно о таких мелодических моделях, возводимых в ранг архетипа, сообщает «Люйши чуньцю», повествуя о деяниях Ди Ку: «Ди предок Ку повелел Сянь Хэю создать пение, и тот придумал девять песен типа *шао*, шесть — типа *ле* и шесть — типа *ян* <...> Фениксы тогда стали летать по небу в такт исполняемым мелодиям. Ди Ку был очень доволен, а его музыка впоследствии стала служить образцом доблести-дэ предков-правителей»¹¹. Воспроизведение звуковой структуры этих «образцовых» мелодических моделей, в такт которым в свое время стали летать сами фениксы, и является целью каждого последующего частного события-исполнения, в результате которого и исполнитель, и слушатель проникаются космической гармонией, подтвержденной

¹¹ Там же. С. 58.

фактом ритмического полета фениксов.

В этой связи следует особо подчеркнуть то значение, которое тексты «Люйши чуньцю» придают точному моменту времени первого исполнения архетипической мелодической модели, или «правильной» ритуальной мелодии. Так, в уже упоминавшемся нами эпизоде, связанном с Хуанди, создающим с помощью Лин Луня и Юн Цзяня эталонные колокола, говорится, в частности, о том, что впервые мелодическая модель была исполнена на этих колоколах «в день *и-мао* второй весенней луны, когда солнце находится в области созвездия Куй»¹².

Именно тогда эталонной мелодии было присвоено имя Сянь-чи — Восход солнца. Автор книги «Космос, музыка, ритуал» Г. Ткаченко пишет по этому поводу: «Сяньчи обозначает начало перехода от состояния «хаос» к состоянию «космос», начало утверждения порядка на всех уровнях бытия, распространяющегося, подобно музыкальному звуку, от источника — от центра к периферии. Историзованная версия мифа относит этот момент к «историческому», точно определенному пространству-времени, где Хуньдунь, трансформированный в Хуанди, остается по-прежнему локально — в центре космоса, функционально — источником гармонии-порядка (хэ).

Момент начала эволюции социума, т.е. начала цивилизации (*вэнь*), структурирующей, параметризующей человеческие отношения и вносящей в них определенный порядок, иерархию, обозначается аналогом первозвука — мелодией-танцем Сяньчи. Эта связанная с космической конфигурацией энергии в день *и-мао* последовательность музыкальных звуков несет печать гармонического единства с космосом и тем самым оказывается прообразом всякого «правильного» музыкально-пластически организованного движения, т.е. ритуала. Со своей стороны, вещи-подданные, приобретающие способность к «правильному» движению-действию или «правильному» состоянию-положению исключительно благодаря гармонизирующему воздействию

¹² Там же. С. 60.

центра — гуна-правителя, в данном случае — аналога гуна-ориентира гармонического звукоряда, становятся участниками полностью ритуализированного космического действия-жизни. «Правильность» музыки или социальной гармонии, исходящей из этого центра, должна внушать подданным неподдельное чувство-ощущение радостного наслаждения благом, проистекающее из безраздельной отдачи гармонирующему или, что то же, цивилизирующему, «окультуривающему» началу. Подданные тогда как бы разделяют с гуном-правителем общее «знание предков» — о благом начале жизни. В таком случае говорится, что они вслед за правителем «возвращаются к правильному пониманию функции и предназначения вещей» («Люйши», 13.5), каждого элемента бытия. Несомненно, это своего рода прозрение, экстаз, и лучше всего способствует его достижению «правильная» музыка-ритуал»¹³.

В этой обширной цитате нужно подчеркнуть несколько моментов. Во-первых, это то, что музыка потенциально хранит в себе и может актуально даровать безграничный восторг изначального озарения, посещающего человека при переживании им состояния причастности к вечной гармонической вибрации космоса. Во-вторых, это то, что даровать этот восторг может только «правильная» музыка. «Правильность» же музыки заключается в ее соответствии изначальным архетипическим мелодиям-моделям. Все, что отклоняется от этих мелодических моделей, есть музыка «неправильная», или музыка, разрушающая гармоническое единение с космосом.

И, наконец, самое главное — это то, что «возвращение к правильному пониманию функции и предназначения вещей» есть возведение каждого последующего события к изначальному событию явления гармонической структуры космоса, или постоянное пребывание в этом событии, приводящее к нейтрализации истории. Таким образом, ритуальная музыка, описываемая в «Люйши чуньцю», представляет собой одновременно и акт

¹³ Там же.

приобщения к гармонической вибрации космоса, и процедуру преодоления истории. «Эта процедура известна, — повторим замечание Леви-Стросса, — она состоит не в отрицании исторического становления, а в признании его в качестве формы без содержания: действительно, имеется до и после, но их единственное значение заключается в том, чтобы отражаться друг в друге»¹⁴. Можно сказать, что принцип бриколажа превращает цепь исторических событий в систему зеркал, отражающих одно изначальное непреходящее событие явления структуры.

Однако ритуальное преодоление истории не всегда может успешно противостоять разрушительным силам истории, которые могут иногда выходить из-под контроля, нарушая гармоническое состояние космоса, что влечет за собой ухудшение состояния и музыкальных дел. «Люйши чуньцю» так описывает музыку, утратившую ритуальное начало: «Музыка смутных времен... Когда барабаны и литавры гремят, как гром, когда гонги и цимбалы звенят, как вспышки молнии, когда лютни и свирели, пение и танцы подобны воплям — *ци* в сердце слушающего приходит в смятение, в ушах и глазах — сумятица, все тело-естество — в потрясении <...> Это — утрата чувства-цин музыки-ритуала»¹⁵.

Забегая вперед, можно спросить: не напоминает ли это описание музыку Бетховена, хватающего судьбу за глотку и высекающего искры из сердца? Однако это почитаемое в Европе Нового времени «хватание судьбы за глотку» с точки зрения китайской традиции есть лишь проявление разлада и дисбаланса, predetermined поведением человека, нарушающего ритуальный порядок и своими волевыми и произвольными импульсами не попадающего в резонанс гармонической вибрацией космоса. Такие периоды разлада и смуты искажают смысл музыки, в результате чего музыка постоянно требует очищения и исправления. «Люйши чуньцю» упоминает целый ряд мудрецов, восстанавливающих искаженную музыку-ритуал.

¹⁴ Леви-Стросс К. Первобытное мышление. С. 299.

¹⁵ Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал. С. 67.

Смысл их деятельности заключался в периодически возобновляющемся процессе вверения и исправления важнейших музыкальных текстов, теряющих связь с архетипическими моделями, а через эту утрату отпадающих от космической гармонии. В то же время мудрецы были способны не только восстанавливать искаженную разладом природу музыки, но могли с помощью исправленной музыки возвращать космосу утраченный порядок, как это было в случае с Ши Да: «В глубокой древности миром правил Чжусян-ши. То было время ураганных ветров и огромных концентраций *янн*ной *ци*, которыми все развеивалось, так что плод и семя не вызревали. Поэтому Ши Да создал пятиструнные гусли-сэ, чтобы вызвать с их помощью иньную *ци* и дать жизни укрепиться»¹⁶.

Музыка, способная восстанавливать нарушенное равновесие *инь*янной *ци*, начинает пониматься как «орудие». «Совершенная-законченная музыка-ритуал имеет применение — с ее помощью умеряют-размеряют личные пристрастия и устремления. Когда эти пристрастия и устремления подчинены единому-общему ритму, перестают быть частными, — музыку можно пускать в дело как практическое орудие. Использование музыки как орудия должно быть искусством, которое заключается в том, чтобы стремиться к равновесию-балансу, баланс же происходит из общезначимости-*гунности*. Гунность же — свойство дао»¹⁷.

В этом тексте музыка выступает именно как «орудие порядка», ибо музыка сообщает меру и порядок каждому событию. Можно даже сказать, что музыка не просто «упорядочивает» каждое событие, но превращает каждое событие в структуру, или, другими словами, включает индивидуальное событие во всеобщую гармоническую вибрацию космоса. Если принцип композиции предоставляет возможным личным пристрастиям и устремлениям формировать звуковую структуру и превращать

¹⁶ Там же. С. 56.

¹⁷ Там же. С. 65.

ее в средство своего выражения, то в принципе бриколажа звуковая структура формирует личные пристрастия и устремления, давая им меру, сбалансированность и упорядоченность, благодаря чему эти пристрастия и устремления входят в резонанс с вечной космической гармонией, или, как сказал бы традиционный китаец, благодаря чему человек начинает следовать дао.

Разговор о музыке как о мере и порядке позволяет нам совершить плавный переход от китайцев к грекам, а точнее — к музыкальным воззрениям Пифагора и Платона. Согласно традиции именно Пифагор стал называть всю совокупность существующего космосом. В объединении всего сущего понятием *космос* следует выделить два фундаментальных момента: 1) момент упорядоченности (космос — как «порядок», «устройство», «ранжир») и 2) момент причастности к красоте (космос — как «красота» или, более адекватное в русском языке, «лепота»). Место музыки и музыкального звука в порядке и красоте пифагорейского космоса довольно трудно поддается осознанию из-за специфически ограниченного современного представления как о музыкальном звуке, так и о музыке вообще, и прежде чем говорить о музыкальном учении пифагорейцев, необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать специфику современного звукоощущения, а самое главное — осознать его ограниченность.

Если мы обратимся к современным музыкальным исследованиям, то убедимся в том, что практически все они посвящены либо анализу какого-нибудь произведения, либо анализу творчества какого-нибудь композитора, либо анализу музыкального направления или эпохи, либо анализу какой-нибудь музыкальной практики.

В любом из этих случаев музыка выступает не сама по себе, но как продукт определенной деятельности, или, другими словами, каждый раз мы имеем дело с конкретными проявлениями музыки, в то время как сущность музыки остается за скобками как нечто само собой разумеющееся, хотя в данном случае вроде бы ничего само собой еще не разумеется. Даже если мы обратимся к

учебникам музыки, к пособиям по теории или гармонии, то и там столкнемся с тем, что предлагаемые к изучению звуки и звуковые комплексы рассматриваются не как самоценные объекты, но как некая музыкальная азбука, дающая возможность выражать свои и «вычитывать» при слушании музыки чужие идеи и чувства. Случай Антона Брукнера, способного, по свидетельству современников, часами вслушиваться в звучание трезвучий, является с нынешней точки зрения чудачеством, если не симптомом более серьезных отклонений, и идет вразрез со звукоощущением всего Нового времени, выработавшего сугубо утилитарный, прагматический подход к звуку как к средству выражения внутреннего мира человека. Совершенно естественно, что человек Нового времени, утративший живую связь с космосом, более того, переставший понимать космос как живой организм, утратил и переживание музыкального звука как строительной единицы космоса, а именно это «космическое» переживание звука и составляет характернейшую особенность пифагорейского отношения к музыке.

В отличие от современного человека пифагорейцы понимали музыкальный звук не просто как чувственно воспринимаемое явление, но как явление метафизическое. Это значит, что музыкальный звук переживался пифагорейцами в изначальной синтетической полноте, включающей физическую и метафизическую природу звука. С точки зрения пифагорейского учения музыкальный звук есть не только то, что звучит, но и то, чем звучит звук, или то, что звучит в звуке. Это «то», что звучит в звуке помимо его физически воспринимаемого звучания, есть порядок, или даже универсальный порядок, присущий строению, как космоса, так и человека. Собственно говоря, метафизическая природа звука есть лишь аналог метафизической природы числа, о которой писал, в частности, С. Трубецкой и с которой звук пифагорейцев связан самым непосредственным образом. Развивая мысль С. Трубецкого, А. Павленко в своей книге «Европейская космология» пишет следующее: «Число не только

или не столько счисляет, сколько упорядочивает сущее. В этом смысле количественная сторона числа — сторона чисто формальная. Но число еще и порождает как субстанция мира. Число «не сумма, — говорит Трубецкой, — а скорее, то, что суммирует, слагает, счисляет данные единицы в определенные суммы... Оно есть синтетическая сила особого рода, и только в этом качестве Платон отождествил свои «идеи» с этими метафизическими числами». Итак, еще раз подчеркнем, что математическое число — это только внешний механический агрегат условных единиц, а метафизическое число — органическая сила, или организм»¹⁸.

Согласно пифагорейской традиции эта метафизическая природа числа вместе с метафизической природой звука, а также вместе с метафизической природой геометрических фигур образует метафизическую структуру космоса, в которой различные состояния вещества могут быть представлены в виде определенных пространственных конфигураций, находящихся между собой в определенных пропорциональных отношениях и порождающих последовательность простых интервалов: октавы, квинты, кварты и тона.

В «Тимее» Платона четырем первичным элементам, представляющим собой различные состояния вещества, соответствуют четыре геометрические конфигурации. Огонь представлен тетраэдром, воздух — октаэдром, вода — икосаэдром и земля — кубом. Земля и огонь образуют октаву. Расстояние между землей и воздухом, как и расстояние между огнем и водой, равняется квинте, в то время как расстояния между землей и водой, огнем и воздухом равны кварте. Что же касается расстояния между воздухом и водой, то оно равно целому тону.

В числовом выражении эти акустические соотношения элементов будут выглядеть в виде пропорции $1 : 4/3 : 2/3 : 2$. Таким образом, музыка наравне с геометрией и арифметикой обуславливает законы строения космоса. Если мы прибавим

¹⁸ Павленко А.Н. Европейская космология: Основания эпистемологического поворота. М., 1997. С. 34.

сюда астрономию, описывающую структуру сфер, составляющих Космос и также образующих между собой различные интервальные соотношения, то получим квадравиум, состоящий из арифметики, геометрии, астрономии и музыки и представляющий собой комплекс дисциплин, исчерпывающе описывающих космический порядок.

Однако музыка являет собой не только наличие космического порядка, но лежит в основе и упорядоченности человеческой природы, ибо и строение космоса, и строение человека подчинены одному универсальному гармоническому закону. Здоровье человеческого тела заключается в правильном пропорциональном соотношении теплого, холодного, сухого и влажного, что является отражением пропорционального отношения космических первоэлементов — огня, воздуха, воды и земли. И подобно тому, как космические элементы образуют интервалы октавы, квинты, кварты и целого тона, так и правильно сбалансированное здоровье, человеческое естество обуславливается теми же интервалами, образуемыми соотношениями теплого, холодного, влажного и сухого.

Здесь мы подошли к тому, о чем говорилось уже в предыдущей главе, т.е. к музыке как проявлению универсального порядка, который реализуется в космическом порядке, или мировой музыке, — *musica mundana* и в упорядоченности человеческого естества, или человеческой музыке, — *musica humana*. В связи с этим сейчас для нас важно уяснить роль инструментальной музыки — *musica instrumentalis* — по отношению к *musica mundana* и *musica humana*. Суть инструментальной музыки заключается в том, что благодаря ей метафизический порядок делается физически слышимым порядком. Именно это имелось в виду, когда мы говорили о том, что музыкальный звук переживался пифагорейцами в изначальной синтетической полноте, включающей физическую и метафизическую природу звука.

Само собой разумеется, что такое отношение к музыкальному звуку крайне повышает ответственность акта музицирования

и звукоизвлечения вообще. Ведь если музыкальный звук представляет собой нераздельное единство, синтез физического и метафизического порядка, то правильное или неправильное звукоизвлечение будет неизбежно влечь за собой либо поддержание космического порядка и равновесие человеческих сил, либо нарушение гармонии космоса и дисбаланс, приводящий человека к утрате здоровья. Именно такое ответственное отношение к акту звукоизвлечения заставляет понимать музыку как «гимнастику души». Гимнастика — это то, что приводит в порядок и совершенствует человеческое тело. «Гимнастика души», или музыка, — это то, что приводит человеческое естество в соответствие с космическим порядком, а через приобщение к этому порядку приводит человека к совершенству.

Легко заметить, что здесь процесс музицирования понимается как событие, имеющее своей целью воссоздание структуры космоса в человеческом естестве, а это значит, что музыка, понимаемая как «гимнастика души», представляет собой одно из проявлений принципа бриколажа.

Действие принципа бриколажа делается особенно наглядным на примере пифагорейского учения о трех видах музыки. *Musica mundana*, или гармонически упорядоченная структура космоса, есть та цель, которая должна быть достигнута путем воссоздания ее в рамках человеческого естества.

Человеческое естество, приобщенное к космической гармонии, само делается музыкальным, само превращается в музыкально упорядоченную структуру — *musica humana*. Средством достижения этой цели служит событие, содержанием которого является игра на инструментах, или *musica instrumentalis*. Таким образом, *musica mundana* может быть рассматриваемая как изначальная архетипическая модель, *musica humana* — как результат воспроизведения архетипической модели человеческим естеством, а *musica instrumentalis* — как средство, превращающее человеческое естество в *musica humana* путем приобщения человека к *musica mundana*. Изложенное в таком

виде учение пифагорейцев о трех видах музыки имеет массу точек соприкосновения с музыкальной концепцией «Люйши чуньцю», а вытекающее из этого учения понятие «гимнастика души» может быть воспринято как греческий эквивалент «правильной» музыки-ритуала китайцев. В самом деле, и смысл музыкального учения, содержащегося в «Люйши чуньцю», и смысл пифагорейского учения о музыке могут быть в общих чертах сведены к понятию «космического резонанса», в котором космос и человек образуют живое органичное единство, пронизанное универсальной гармонической вибрацией.

Корреляция же космического и человеческого, осуществляемая в рамках этого единства, достигается именно благодаря действию принципа бриколажа, реализующегося в процессе музицирования. Собственно говоря, смысл принципа бриколажа и заключается в корреляции человека с космосом.

Эта корреляция, осуществляемая путем постоянного воспроизведения структуры космоса, выступающей в роли архетипической модели, как необходимое следствие влечет за собой нейтрализацию истории. С другой стороны, ход исторических событий может не только повлечь за собой нарушение корреляции человека с космосом, но и привести к полной ее утрате. То, что история оказывает негативное действие на гармоническое единение человека с космосом, признавали и пифагорейцы, и авторы «Люйши чуньцю».

Так, совершенно в духе «Люйши чуньцю» Платон пишет о необходимости следования архетипическим образцам, приводя в пример египетскую традицию: «Установив, что именно является [прекрасным], египтяне выставляют образцы напоказ в святилищах, и вводить нововведения вопреки образцам, измышлять что-либо иное, не отечественное не было позволено, да и теперь не позволено — ни живописцам, ни кому другому, кто делает какие-либо изображения. То же и во всем, что касается мусического искусства. Так что, если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или ваяния, сделанные десять тысяч

лет тому назад — и это не для красного словца десять тысяч лет, а действительно так, — ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те, и другие исполнены при помощи одного и того же искусства»¹⁹.

Образцы прекрасного, хранящиеся в святилищах и выставляемые напоказ в качестве неперменных эталонов художественной деятельности, а также неукоснительное следование этим образцам составляют суть канонического искусства, преодолевающего человеческий произвол. Только следование канону может сохранить корреляцию человека и космоса на протяжении десяти тысяч лет.

Эта мысль, вложенная Платоном в уста афинянину, отнюдь не являлась какой-то отвлеченной философской концепцией или утопическим пожеланием. Запрещение нововведений, искажающих канонический образец, можно считать реальностью государственной жизни Древней Греции. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить спартанский декрет, приведенный в трактате Бозция и направленный против нововведений кифариста Тимофея Милетского: «Поскольку Тимофей Милетский, прибыв в наше государство, пренебрег древней музыкой и, отклонясь от игры на 7-струнной кифаре и, вводя многозвучие, портит слух юношей, из-за многозвучия и новизны мелоса делает музу неблагородной и сложной, вместо простого, упорядоченного и энгармонического устанавливает строение мелоса хроматическим и слагает его беспорядочно вместо соответствия с антистрофой, а вызванный на соревнование в честь элевсинской Деметры, сочинил произведение, не соответствующее содержанию мифа о родах Семелы, и неправильно обучал молодежь, — было постановлено в добрый час: царю и эфорам выразить порицание Тимофею и заставить его из 11 струн отрезать лишние, оставив 7, чтобы каждый, видя строгость государства, остерегался вносить в Спарту что-либо не прекрасное, чтобы никоим

¹⁹ Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 169.

образом не нарушалась слава состязаний»²⁰.

Этот пифагорейский по своему духу документ, рассматривающий музыкальные нововведения как государственное преступление, может произвести отталкивающее впечатление на современное сознание, знакомое с культурной политикой тоталитарных режимов наших дней. Однако все встанет на свои места, если мы вспомним, что музыкальный звук переживался пифагорейцами в его синтетической полноте, включающей и физическую, и метафизическую природу звука. А это значит, что любое музыкальное нововведение, любое отклонение от канонической модели влечет за собой изменения метафизической структуры космоса, нарушает метафизический порядок, что, в свою очередь, приводит к разрушению корреляции человека и космоса.

Столь подробно остановиться на музыкальных воззрениях китайцев и греков нам пришлось потому, что именно в Китае и Греции сущность музыкального бриколажа была сформулирована в максимально полном объеме, а принцип бриколажа получил всестороннее философское и теоретическое обоснование. Фактически все музыкальные практики великих культур древности и традиционных культур современности, так или иначе, обуславливаются законами, сформулированными китайцами и греками.

Сходные музыкальные концепции можно обнаружить и в Индии, и в Вавилоне, и в Египте, но даже там, где дело не доходит до формирования осознанных музыкальных концепций, — а именно с этим мы сталкиваемся в фольклорных традициях современности, — даже там мы обнаружим стихийное, неосознанное применение принципа бриколажа. Можно сказать, что принцип бриколажа, базирующийся на гармоническом единении человека и космоса, представляет собой универсальный закон, на котором основывается большинство музыкальных практик мира, однако эта универсальность принципа бриколажа имеет

²⁰ Цит. по: Герцман Е.В. Музыкальная Бозциана. СПб., 1995. С. 301.

одно серьезное исключение, и этим исключением является музыкальная практика, возникшая на европейском континенте примерно во втором тысячелетии нашей эры. Современному сознанию, воспитанному на западноевропейских началах, эта практика не кажется экстраординарной и исключительной, но, наоборот, представляется вполне естественной и закономерной. Однако с точки зрения традиционных культур западноевропейская концепция музыки представляет собой не просто исключение, но исключение болезненное, ибо основана она на сознательном разрушении гармонического единства человека и космоса. Более того, здесь речь может идти не просто о нарушении гармонии человека и космоса, но о полном прекращении существования идеи космоса, понимаемого как живое единое целое, в сознании человека.

По поводу происшедшей в XVI в. утраты человеком идеи одушевленного, иерархического космоса наиболее пронзительно высказался, очевидно, А. Койре: «Крушение космоса — повторяю то, что уже говорил, — представляется мне наиболее глубокой революцией, какую только испытал и пережил человеческий разум со времени построения космоса греками.

Эта революция настолько глубока и настолько чревата своими последствиями, что человечество — за очень редкими исключениями, одним из которых был Паскаль, — в течение столетий не поняло ее весомости и значения; которая даже сейчас полностью часто неверно оценивается и неверно понимается»²¹.

То, что произошло в результате деятельности Николая Кузанского, Николая Коперника, Джордано Бруно и Галилео Галилея, и то, о чем пишет А. Койре, можно определить как подмену идеи централизованного иерархического космоса идеей бесконечного универсума, не имеющего ни центра, ни границ. Джордано Бруно мыслит этот универсум как «единое, безмерное пространство, лоно которого содержит все, эфирную область, в которой все пробегает и движется. В нем — бесчисленные

²¹ Цит. по: Павленко А.Н. Европейская космология... С. 16.

звезды, созвездия, шары, солнца и земли, чувственно воспринимаемые; разумом мы заключаем о бесконечном количестве других. Безмерная, бесконечная вселенная составлена из этого пространства и тел, заключающихся в нем»²².

Бесконечный универсум, провозглашенный Джордано Бруно, не имеет ничего общего с гармонически упорядоченной структурой космоса, уподобляемого музыкальному инструменту и порождающего прекрасное звучание — «гармонию сфер». Место иерархической структуры и «гармонии сфер» отныне занимают универсальные физические законы и принципы, открытые Галилеем. Отличительные особенности универсума, пришедшего на смену космосу в XVI в., охарактеризованы А.Н. Павленко в его книге «Европейская космология» следующим образом: «Mundus, как еще античный космос, перестает быть гармоничным и прекрасным как *подобие* Бога-Дemiурга, превращаясь из совершенного тела-организма в объемлющее все — *вместилище*. Космос становится Универсумом — *единством всего во вместилище*. Сохраняя в себе одну только черту античного космоса — его единство, — универсум превращается, пользуясь гесиодовской терминологией, в *оскопленный космос*: безжизненный и бесплодный»²³.

Оскопленность космоса влечет за собой как следствие оскопленность музыкального звука, или, другими словами — космос, утративший музыкальность, оборачивается музыкальным звуком, утратившим космичность. Это значит, что разрушается синтетическая полнота переживания музыкального звука, метафизическая природа звука перестает восприниматься, и звук превращается в исключительно физическое, чувственно воспринимаемое явление. Музыкальный звук, ставший метафизически пустым, перестает быть строительной единицей космоса, перестает быть проводником космического порядка и превращается в средство выражения «внутреннего мира человека». Если раньше

²² Цит. по: Павленко А.Н. Европейская космология... С. 131.

²³ Цит. по: Павленко А.Н. Европейская космология... С. 137—138.

согласно тексту «Люйши чуньцю» музыка-ритуал была призвана «умерять-размерять личные пристрастия и устремления», то теперь личные пристрастия и устремления сами формируют музыкальную структуру, тем самым превращая ее в средство своего выражения и навязывая окружающему свою волю.

Личность, обладающая своими, только ей присущими пристрастиями и устремлениями, может заявить о себе и выразить себя в музыке лишь через изменения и нововведения. А это значит, что те изменения и нововведения, которые ранее вменялись в государственное преступление, теперь становятся необходимым условием выражения пристрастий и устремлений личности. Следует только помнить, что для того, чтобы быть средством выражения личности, т.е. для того, чтобы сделаться вместилищем субъективного переживания, музыкальный звук должен стать метафизически пустым. Он должен перестать быть строительной единицей космоса и проводником космического порядка — другими словами, он должен быть оскоплен.

Переход от идеи космоса к идее бесконечного универсума в самых общих чертах может быть увязан с переходом от модального мышления к мышлению тональному. О взаимоотношениях модальной и тональной систем будет говориться позже, сейчас же следует лишь вкратце наметить проблему и указать на то, что квинтовый тональный круг представляет собой аналог бесконечного универсума. Двадцать четыре реально звучащие тональности есть лишь чувственно воспринимаемое множество тональностей.

Если мы превратим квинтовый круг в спираль за счет энгармонически равных тональностей, то получим теоретически бесконечное количество тональностей, отражающее бесконечность универсума. Аналогом же гармонически упорядоченной структуры космоса является система модусов, в которой за каждым конкретным звуком закреплена определенная функция инициума, реперкуссы и финалиса, ведущих свое происхождение от псалмодических тонов. Иерархическая структура модусов,

состоящая из упорядоченных определенным образом конкретных звуков, буквально без остатка растворяется в бесконечном множестве тональностей, управляемым универсальным законом тонико-доминантных отношений. Роль тонико-доминантных отношений в тональной системе аналогична роли, которую выполняют в универсуме законы, открытые Галилеем, и именно эти отношения в XVI—XVII вв. занимают место иерархической структуры модусов, в результате чего утрачивается сама идея органического космоса. Таким образом, переход от модальной системы к системе тональной есть одно из следствий той революции, о которой писал А. Койре и суть которой заключается в крушении космоса.

Однако для музыкального мышления эта революция имеет даже еще более далеко идущие последствия, чем может показаться на первый взгляд. Дело в том, что когда мы говорили об оскотлении музыкального звука, то это не было ни метафорой, ни иносказанием, но отражало реальное положение вещей. Можно указать конкретный акт, приводящий к оскотлению, и этим актом является введение темперации. Назначение темперации состоит в том, чтобы препятствовать возникновению фальши, которая накапливается по мере продвижения по квинтовому кругу в сторону увеличения количества ключевых знаков. Это достигается тем, что при настройке инструментов фальшь распределяется равномерно по всем тональностям квинтового круга и, делаясь практически не воспринимаемой на слух, обеспечивает равномерно усредненно-чистое звучание тональностей как с минимальным, так и с максимальным количеством ключевых знаков.

Таким образом, равномерное звучание всех тональностей квинтового круга требует жертв, и в жертву приносится чистота натуральных интервалов квинты и кварты, которые подвергаются деформации и из натуральных интервалов превращаются в суженную квинту и расширенную кварту. Несмотря на то что разница между натуральной и суженной квинтой, а также между

натуральной и расширенной квартой практически не воспринимается простым слухом, а улавливается лишь натренированным слухом настройщика при настройке, по сути дела, она существует и даже может иметь числовое выражение в герцах. Именно эта разница между натуральным и темперированным строем и приводит к тем далеко идущим последствиям, о которых было упомянуто выше и смысл которых сводится к тому, что интервалы *musica instrumentalis* начинают не соответствовать интервалам *musica mundana* и *musica humana*.

Интервалы, образуемые пропорциональными соотношениями огня, воздуха, воды и земли в космосе, теплого, холодного, влажного и сухого в человеке, будучи натуральными интервалами, имеющими определенное числовое выражение, входят в противоречие с темперированными интервалами темперированно настроенных инструментов, в результате чего разрывается связь между *musica instrumentalis*, с одной стороны, и *musica mundana* и *musica humana*, с другой стороны.

Из этого можно сделать вывод, что *musica mundana* и *musica humana* представляют собой какие-то фантастические химеры, не существующие в действительности, так как они не имеют соответствия с реально звучащей *musica instrumentalis*. Однако из этого же можно сделать и совершенно противоположный вывод, согласно которому именно *musica instrumentalis* представляет собой некую фиктивную иллюзорную реальность, не имеющую корней ни в космическом порядке, нив устроении человека. И именно к такому выводу мы должны прийти, если встанем на точку зрения пифагорейцев и авторов «Люйши чуньцю». Ставшая темперированной, *musica instrumentalis* уже не может являться ни «гимнастикой души», ни «правильной» музыкой-ритуалом, ибо, оторвавшись от мирового гармонического порядка, она становится метафизически фальшивой, «неправильной» музыкой. Собственно говоря, в этой утрате синтетического переживания физической и метафизической природы музыкального звука, в этом забвении метафизического звучания

и заключается суть оскотпления музыки, которая, впрочем, благодаря этому оскотплению, обрела новые, доселе немислимые возможности, сделавшись вместителем психологического содержания.

Прежде всего здесь нужно заметить, что музыка превратилась в дисциплину иного рода. Утратив метафизическую природу, музыка фактически больше не может соседствовать с арифметикой, геометрией и астрономией как с дисциплинами, относящимися к гармоническому порядку космоса, и в силу этого присоединяется к диалектике, риторике и грамматике как к дисциплинам, занимающимся вопросами изложения и выражения мысли. Это изменение не было полностью осознано, ибо к тому моменту, когда оно произошло, перестала существовать сама парадигма сознания, породившая деление дисциплин на квадривиум и тривиум.

Однако если мы встанем на точку зрения традиционного деления дисциплин, то вынуждены будем признать, что музыка перестала мыслиться как событие, являющее архетипическую структуру, что характерно для дисциплин квадривиума, и превратилась в структуру, моделирующую событие, что характерно, скорее, для дисциплин, относящихся к тривиуму. Другими словами, руководящим принципом функционирования музыки стал не принцип бриколажа, но принцип композиции, а это значит, что сущее перестало восприниматься как космос и стало мыслиться как история.

Забегая вперед, следует отметить неверность взгляда, согласно которому идея истории привносится в мир иудеохристианским комплексом верований. Во всяком случае, этот взгляд требует весьма серьезных уточнений и оговорок. Сейчас же нам будет важно подчеркнуть лишь то, что идея истории начинает заявлять о себе в момент ослабления позиций христианства в мире, в результате чего и возникает соблазн вменить христианству ответственность за идею истории. Если мы обратимся к первоначальному, традиционному христианству, то обнаружим

многочисленные и настойчивые констатации прекращения исторического процесса. Новизна Нового Завета есть абсолютная, последняя новизна, после которой просто не может быть ничего нового, не может быть никакой истории. Явление этой новизны есть признак окончания времен, признак «последнего времени», о чем прямо заявляет святой Иоанн Богослов: «Дети! последнее время» (1 Ин. 2:18). Это вовсе не означает того, что после пришествия Христа в мир не будет происходить никаких событий, это значит лишь то, что все события отныне должны наполняться одним содержанием — сбережением в себе этой абсолютной новизны в ожидании второго пришествия.

Чтобы хоть приблизительно попытаться ощутить состояние напряженного сбережения новизны Нового Завета во всей ее незамутненности, нужно хотя бы раз оказаться в одном из самых великих мест на земле — в мавзолее Галлы Плачидии в Равенне. Находясь в этом крайне небольшом по размерам, но необъятном по своему значению пространстве, невозможно не проникнуться ощущением того, что все, что происходит сейчас, все, что может произойти после, — вся история есть только чаяние того, что изображено на этих стенах. Да и вообще все мозаики и иконы V—VI вв. можно считать знаком превращения всего исторического процесса в единое апокалиптическое восклицание: «Ей, гряди, Господи Иисусе!»

Именно утрата напряженности апокалиптического ожидания и порождает идею истории. Апокалипсис перестает быть актуальным переживанием и переносится в некую историческую перспективу. Характерным примером создания такой перспективы является учение Иоахима Флорского, который в «Согласовании Ветхого и Нового завета», а также в «Пособии к Апокалипсису» ввел понятие трех мировых эпох, или трех эр мировой истории, — эры Отца, эры Сына и эры Святого Духа. Согласно этому учению получается, что мы живем не в последнее время, как утверждал святой Иоанн Богослов и как думали христиане первого тысячелетия, а в какое-то «предпоследнее» время, в результате

чего наступление Апокалипсиса отодвигается на какой-то исторический срок, наполненный конкретными историческими событиями, — тем более что Иоахим Флорский указывал определенную дату наступления третьей эры — 1260 год. Противоречие, в которое вступает учение Иоахима Флорского с представлениями христиан первого тысячелетия, позволяет заключить, что возникновение идеи истории, возникновение исторического видения есть всего лишь симптом оскудения благочестия и утраты напряженности апокалиптического переживания, а отнюдь не исконное свойство христианского мироощущения.

Можно сказать даже, что сила христианского благочестия и идея истории находятся в обратно пропорциональном отношении друг к другу: чем более ослабевает благочестие, тем более ощутимо историческое видение мира овладевает сознанием. Именно процесс ослабления благочестия привел к тому, что к XVII в. историческая схема трех эр Иоахима Флорского трансформировалась усилиями Целлария в картину мировой истории, подразделяющуюся на историю древнюю, среднюю и новую. Вернее, Целларий всего лишь завершил деятельность нескольких поколений по десакрализации и секуляризации концепции Иоахима Флорского, в результате чего и возникла схема Древний мир—Средневековье—Новое время, представляющая собой всеобъемлющую историческую картину мира, увиденную глазами европейца.

Несколько упрощая ситуацию и опуская подробности, можно утверждать, что с рубежа XVII в. европейское сознание начинает воспринимать сущее как историю. Когда выше говорилось о крушении космоса, приведшем к возникновению бесконечного универсума, являющегося «вместилищем всего», то в первую очередь под этим следовало подразумевать, что универсум стал «вместилищем истории», или превратился в некие «сценические подмостки», на которых разыгрывается драма мировой истории.

Главным же действующим лицом этой драмы стала человеческая индивидуальность, или субъект. Еще в XV в. Пико делла

Мирандола ввел понятие «третьего царства» — царства свободы человеческого творчества. В своих работах «О предназначении человека» и «Против астрологии» он утверждал, что человек есть прежде всего творец, чья жизнь определяется не природой, но его свободным выбором; такой человек существует вне иерархии природного мира, как некий самостоятельный мир.

В XVII в. благодаря Декарту идея субъективной свободы получила логическое завершение. Характеризуя эту идею, Хайдеггер писал: «Новая свобода есть — в метафизическом видении — приоткрытие всего диапазона того, что впредь человек сам сознательно сможет и будет себе полагать в качестве необходимого и обязывающего. В реализации всего диапазона видов новой свободы состоит суть истории Нового времени»²⁴. Исторический процесс с этой точки зрения будет представлять собой реализацию новой свободы, а человек будет выглядеть как творец истории. Наивысшей же формой проявления этой новой свободы и творчества человека будет революция. Уже в XIX в. Рихард Вагнер писал по этому поводу: «Только великая Революция всего человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить это истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но еще более прекрасным, благородным и всеобъемлющим, то, что она вырвала и поглотила у консервативного духа предшествовавшего периода красивой, но ограниченной культуры»²⁵.

Даже из такого схематического изложения можно заключить, что идея революции возникает не сразу и что она вызревает постепенно в процессе исторического развития. Однако идея эта подспудно присутствует уже в концепции «третьего царства», или царства свободы человеческого творчества, Пико делла Мирандолы, ибо независимость человека от окружающего мира изначально чревата революцией. По существу, констатация

²⁴ Хайдеггер М. *Время и Бытие*. М., 1993. С. 119.

²⁵ Вагнер Р. *Избранные статьи*. М., 1935. С. 67-68.

этой независимости революционна сама по себе, ибо если под революцией подразумевать максимально возможный разрыв традиционных связей, то разрыв связи, соединяющей человека с космосом, следует считать основой всякой революции — социальной, научно-технической, художественной, сексуальной или какой-либо другой. Подводя краткий итог сказанному, повторим, что человек, для которого сущее раскрывается как история, начинает воспринимать себя как действующее лицо исторического процесса; воспринимая себя таким образом, человек естественно будет стремиться к тому, чтобы быть не просто пассивным участником исторических событий, но активно воздействовать на них, т.е. быть «творцом истории». Высшей же формой исторического творчества является революция — вот почему любой исторически ориентированный человек, по сути дела, есть революционер — во всяком случае, он всегда будет стремиться проявить революционность в меру отпущенных ему сил и возможностей. Корень же всякой революции таится в разрыве гармонического единства человека и космоса. Таким образом, исторически ориентированный человек — это человек, утративший гармоническое единство с космосом, это человек, для которого космос превратился в «природу», которую нужно преобразовывать и покорять.

Весь этот комплекс идей, а именно: сущее, раскрывающееся как история, свобода творчества, вера в прогресс, революция как оптимальная форма преобразования мира — все это и все с ним связанное было осознано, сформулировано и проведено в жизнь только в Европе, переступившей порог Нового времени. Ни одна другая культура, ни одна другая общность людей не знала ничего подобного, более того — не знала ничего этого или знала это в очень отдаленной мере и Европа вплоть до XV в. Вот почему только в Европе — и нигде более — могла появиться фигура композитора, только в Европе мог начаться отсчет времени композиторов. Однако весь вышеупомянутый комплекс идей, связанный с историей, свободой творчества, прогрессом и

прочим, был основательно скомпрометирован уже в первой половине XX в., а к концу столетия он подвергся практически полной деконструкции по всем параметрам. А это значит, что принцип композиции, сама идея композиторства лишилась фундамента и что, таким образом, время композиторов приблизилось к своему завершению.

Для того чтобы убедиться в том, что время композиторов должно быть ограничено историческими рамками, достаточно сравнить действие принципа композиции с действием принципа бриколажа. Как уже говорилось ранее, действие принципа бриколажа можно свести к воспроизведению некоей архетипической модели. Такое воспроизведение не имеет внутреннего временного ограничения и может продолжаться сколь угодно долго — хоть десять тысяч лет, по словам Платона, — при условии отсутствия внешних помех. Принцип композиции в конечном итоге тоже связан с архетипической моделью, но суть его действия заключается не в воспроизведении этой модели, но в отступлении от нее. Эти отступления и представляют собой те новации, которые составляют цель композиторского творчества. Чем больший разрыв с архетипической моделью достигается в результате очередного отступления, тем более ощутимой, более революционной ощущается новация, тем больший потенциал творческих возможностей демонстрирует композитор. Последовательность отступлений-новаций составляет суть истории композиторской музыки, однако количество этих отступлений не может быть бесконечным, и, стало быть, время существования композиторской музыки неизбежно должно иметь конец. Это связано с тем, что каждый конкретный музыкальный результат, достигаемый с помощью очередной новации, оказывается все более удаленным от архетипической модели и все менее с ней связанным.

Можно сказать, что каждая новация истощает или расходует потенциал архетипической модели или что осуществление новации возможно только благодаря энергии, возникающей в результате распада этой модели. Конечно же, архетипическая

модель, рассматриваемая сама по себе, остается самотождественной и неизменной, однако связь с ней постоянно утончается по мере накопления новационных шагов, в результате чего неизбежно должен наступить момент, когда связь эта окончательно оборвется, что и будет восприниматься как полное забвение и полная утрата архетипической модели. Однако полная утрата архетипической модели делает невозможным осуществление какой бы то ни было новации, ибо новация только тогда будет восприниматься как новация, когда она будет новацией по отношению к определенной точке отсчета, роль которой и выполняет архетипическая модель. Лишившись точки отсчета, новации теряют ценность и смысл, превращаясь в нагромождение пустых, бессодержательных новшеств. Превращение осмысленной новации в бессодержательное новшество и знаменует конец времени композиторов.

Здесь особо следует подчеркнуть тот факт, что конец времени композиторов наступает не в результате каких-либо внешних неблагоприятных обстоятельств, — например, не в результате коммерциализации искусства или засилия попсы, — но неизбежность этого конца изначально заложена в самом принципе композиции и все дело тут заключается именно в отношении композитора к архетипической модели. Если опять прибегнуть к сравнению с принципом бриколажа, то можно заметить, что музыкант, руководствующийся этим принципом, постоянно пребывает в архетипической модели, он проникается музыкальным порядком и пребывает в этом порядке, в чем, собственно, и заключается цель акта музицирования, понимаемого как бриколаж. Музыкант же, руководствующийся принципом композиции, не пребывает в архетипической модели, но расходует ее. Он не проникается порядком музыки, но навязывает музыке свой внутренний, произвольный порядок в процессе самовыражения, которое и становится целью акта музицирования, понимаемого как композиция. Навязывание произвольного порядка осуществляется за счет расходования энергетических

ресурсов архетипической модели. Здесь дело обстоит точно так же, как в случае эксплуатации человеком природных ресурсов. Человек, используя природу, истощает ее богатства, что приводит в конце концов, к экологической катастрофе, которая не есть какое-то внешнее неблагоприятное обстоятельство, но есть неизбежное следствие, неотъемлемо присущее принципу эксплуатации природы. Так и принцип композиции, основанный на истощении архетипической модели, осмысляющей новацию, неизбежно приходит к кризису и обесцениванию понятия новации, к превращению новации в бессодержательное новшество, ибо полное истощение архетипической модели изначально обусловлено действием принципа композиции.

Однако следует помнить и о том, что конец времени композиторов есть только часть более общего явления, которое можно определить как конец времени истории, или просто как конец истории. Словосочетание «конец истории» звучит несколько угрожающе, но оно отнюдь не означает «конца света», точно так же как конец света не подразумевался ранее под словами «крушение космоса».

Когда выше говорилось о крушении космоса, то имелся в виду тот факт, что в сознании человека космос перестал быть тем, через что раскрывается сущее. Когда теперь говорится о конце истории, то имеется в виду, что сущее перестало раскрываться как история в сознании и что окончилось время исторического видения мира. Симптомы окончания этого времени, дававшие знать о себе уже в XIX в., со всей недвусмысленностью проявились в XX в. Сразу же после Первой мировой войны в своей нашумевшей книге «Закат Европы» Освальд Шпенглер, подвергнув критике общую концепцию мировой истории, отверг схему Древний мир—Средневековье—Новое время. Единая мировая история распалась у Шпенглера на ряд самостоятельных, замкнутых историй отдельных культур и цивилизаций, причем время, в которое мы живем, понималось им как время окончания истории европейской цивилизации. В 30-е годы во Франции русский

философ Александр Кожев, развивая гегелевскую концепцию конца истории, связывал окончание исторического мирового процесса с тоталитарным режимом Сталина в России. Лекции Кожева произвели в свое время глубокое впечатление на многих крупных представителей французского структурализма. В 70-е годы Мишель Фуко подверг полной деконструкции само понятие «история», а в 80-е годы крайне широкий отклик получила работа Френсиса Фукуямы, которая так и называлась — «Конец истории». Если вспомнить еще анекдотический хрущевский вариант конца истории с его знаменитым лозунгом: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме», то придется признать, что идея конца истории в XX в. стала не только предметом живого, актуального переживания, не только воплотилась в фундаментальные концепции и постулаты, но и превратилась в реальный, действующий фактор государственной жизни.

Ставшее совершенно очевидным крушение концепции исторического видения мира, происшедшее в XX в., позволяет установить временные рамки и определить конкретный срок, на протяжении которого сущее открывалось человеку как история. Этими рамками, ограничивающими срок исторического видения, будут служить концепции, впервые прокламирующие принцип истории, с одной стороны, и концепции, констатирующие конец истории или деконструирующие саму идею истории — с другой. К первым следует отнести концепцию трех исторических эпох Иоахима Флорского, ибо именно эта концепция впервые дала философское и богословское обоснование феномену переживания истории.

Ко вторым следует отнести концепции Мишеля Фуко и Френсиса Фукуямы, ибо концепции эти представляют собой, очевидно, наиболее яркие и законченные образцы концептуального осмысления конца истории. Таким образом, временной срок, на протяжении которого сущее раскрывалось как история, простирается от Иоахима Флорского до Френсиса Фукуямы, и именно этот срок есть срок жизни принципа композиции, ибо, как уже

говорилось, принцип композиции — это всего лишь побочное явление, сопутствующее историческому видению мира, или всего лишь одно из проявлений сознания, воспринимающего сущее как историю.

Интересно отметить, что крушение исторического видения мира, происходящее на протяжении XX в., сопровождалось и продолжает сопровождаться возрождением понимания космоса как целостного организма. Удивительные параллели можно обнаружить между пифагорейско-платоновскими концепциями космоса и современными космологическими теориями доменов и суперструн. Но может быть, наибольший интерес для темы нашего исследования из всех концепций современной космологии будет представлять концепция антропного космологического принципа (АКП), сформулированная в 70-х годах нашего столетия в двух вариантах: слабого и сильного АКП.

Формулировка слабого АКП гласит: «Наше положение во Вселенной с необходимостью является привилегированным в том смысле, что оно должно быть совместимо с нашим существованием в качестве наблюдателей»²⁶. Сильный же АКП формулируется следующим образом: «Вселенная (и, следовательно, фундаментальные постоянные, от которых она зависит) должна быть такой, чтобы в ней на некотором этапе эволюции допускалось существование наблюдателей»²⁷. Чтобы понять всю важность выводов, вытекающих из этих положений, лучше всего привести цитату из книги А.Н. Павленко «Европейская космология», где он, отталкиваясь от высказываний А. Линде, указывает на некоторые проблемы, связанные с АКП:

«Как и в платоновской, в современной космологии, с одной стороны, признается начало Космоса-Вселенной, а с другой — появляется задача соотнести (соразмерить) свойства человека, свойства Космоса и это начало. Наиболее интересный и одновременно наиболее глубокий подход в объяснении феномена

²⁶ И Павленко А.Н. Европейская космология... С. 232.

²⁷ Там же.

АКП, с нашей точки зрения, был предложен Линде. Ввиду его важности, приведем слова автора полностью: «На первый взгляд может показаться, что такая постановка задачи в принципе порочна, так как человек, появившийся через 10^{10} лет после того, как основные черты нашего мира уже сформировались, никак не мог повлиять ни на структуру Вселенной, ни на свойства элементарных частиц в ней. В действительности, однако, речь может идти не о причинном воздействии, а лишь о *корреляции свойств наблюдателя и свойств мира* (курсив мой. — А.П.), который он наблюдает (в том смысле, в котором нет взаимодействия, но есть корреляция между состояниями двух разных частиц в экспериментах Эйнштейна — Подольского — Розена)».

Но ведь «корреляция» тем и отличается от «причинно-следственного» объяснения, что, во-первых, не делает существование наблюдателя условием объяснения, во-вторых, констатирует онтологическое «равенство» коррелирующих агентов, а в-третьих, неявно предполагает наличие *причины* такой корреляции. Именно корреляция, а не каузальные отношения, позволяет нам предположить существование «генетического подобия» в эволюции наблюдателя (человека) и Вселенной, описываемой в инфляционной парадигме. Момент *коррелятивности* не только снимает претензии АКП, ставя наблюдателя на подобающее ему место, но и открывает *самостоятельный (третий) путь* в объяснении совпадения свойств наблюдателя и свойств Вселенной. Путь, который отличается и от коперниканского, и от антропоцентристского подхода»²⁸.

Таким образом, здесь на новом уровне мы снова сталкиваемся с концепцией, о которой многожды говорилось пифагорейцами и авторами «Люйши чуньцю», а именно с концепцией корреляции Космоса и человека. Нужно еще раз заметить, что концепция эта встречается не только у греков и китайцев, но является столь распространенной среди древних и традиционных культур, что в научной литературе, посвященной

²⁸ Там же. С. 235.

проблематике этих культур, имеется специальный термин «теория корреляционизма», обозначающий всю совокупность идей, связанных с корреляцией. Конечно же, нельзя не поразиться тому, что эта древняя теория или даже скорее практика корреляционизма, абсолютно забытая Европой Нового времени, вновь стала реальностью в теоретических построениях науки Новейшего времени. Но ведь, как уже говорилось выше, корреляция осуществляется на практике путем принципа бриколажа, а это значит, что бриколаж есть не только нечто прошедшее и оставшееся в прошлом, бриколаж — это также и то, что наступает и приходит на смену принципу композиции.

В этом смысле время композиторов, или время, на протяжении которого мог действовать принцип композиции, может рассматриваться как некий эпизод, как некое отклонение — может быть, даже болезненное отклонение, ибо вызвано оно было нарушением гармонического единства Космоса и человека. И вот теперь наступает эпоха нового бриколажа, бриколажа, осуществляемого на новом уровне, бриколажа, о природе которого можно говорить пока лишь гадательно, но черты которого уже проступают, быть может, в таких явлениях постмодернизма, как «интертекст», «эхокамера», «смерть автора», «смерть субъекта», и в связанных с ними концепциях. Таким образом, когда говорится о конце времени композиторов, то под этим следует понимать не конец времени музыки вообще, но вступление музыки в эпоху нового бриколажа, или начало времени бриколажа.

Теперь, когда мы очертили границы времени композиторов, остается невыясненным самое главное, а именно то, почему вообще настает время композиторов и в силу каких причин принцип бриколажа уступает место принципу композиции. Выше уже говорилось о том, что воспроизведение архетипической модели, являющееся сутью принципа бриколажа, не имеет внутренних причин, ограничивающих время такого воспроизведения, а потому, если нет внешних помех, то воспроизведение это может длиться сколь угодно долго. Говорилось также и о том, что между

музыкой, подчиняющейся принципу бриколажа, и музыкой, подчиняющейся принципу композиции, нет и не может быть точек соприкосновения и что музыкальные практики, основанные на этих принципах, ни в коем случае не могут рассматриваться как стадии единого процесса — будь то процесс развития или процесс деградации.

Тем не менее мы имеем такую данность, как композиторская музыка. И более того: мы должны констатировать наличие таких явлений, как утрата гармонического единства человека и космоса, «крушение космоса», рождение свободной самопроизвольной личности и жажда обновления, возникновение исторического видения мира и многое, многое другое, что не может быть объяснено на основании используемых нами до сих пор установок. Если до сих пор мы рассматривали две фундаментальные установки, два фактора, формирующие музыкальный процесс, и в качестве этих факторов выступали Космос и История, то теперь нам нужно ввести третий фактор, и этим фактором будет Откровение.

Однако, введя фактор Откровения, мы обязаны будем ввести и понятие богослужебного пения, ибо если акустическая реализация Космоса и Истории осуществляется посредством музыкальных практик, то акустической реализацией Откровения может быть только богослужебное пение. И только с учетом этих нововведенных понятий мы можем надеяться получить ответ на вопрос: почему же все-таки наступает время композиторов и какими обретениями и утратами это время чревато для человека? Именно с позиций христианства нам предстоит рассмотреть время композиторов, границы которого мы только что очертили.

ОТКРОВЕНИЕ НОВОГО ЗАВЕТА И БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ

До сих пор мы говорили только о музыке и только о тех факторах, которые формируют музыкальный процесс, совершенно сознательно оставляя за скобками все, связанное с богослужебным пением, а также все то, что связано с проблемой взаимоотношений богослужебного пения и музыки.

Эта проблема достаточно подробно была уже рассмотрена нами в книгах «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» и «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси», а потому сейчас, не вдаваясь в излишние подробности, мы коснемся лишь того аспекта этих взаимоотношений, который непосредственно связан с темой нашего исследования. Речь пойдет о проблеме взаимоотношений богослужебного пения и музыки как о частном проявлении более общей проблемы взаимоотношений новозаветного Откровения и концепции космической корреляции, исповедуемой пифагорейцами и авторами «Людши чуньцю». Упрощая задачу, для начала можно свести эту проблему к соотношению божественного Откровения и естественного познания мира.

Конечно же, каждая религия в глазах ее носителей является богооткровенной религией, ибо откровение представляет собой неотъемлемое условие всякой религии. Однако практически во всех религиях древности божественное Откровение так или иначе опосредовано космосом, так или иначе являет себя через некие космические силы и начала. Либо боги мыслятся как эманации космических сил, либо космос мыслится как божественная эманация — и в том и в другом случае область божественного не является абсолютно трансцендентной по отношению к космосу.

Бог же, открывающий себя в Откровении Нового Завета, есть не только абсолютно трансцендентный миру Бог, но Бог, в то же самое время находящийся в достаточно непростых отношениях с миром. «Царство Мое не от мира сего» (Ин. 18:36) — эти слова, сказанные Христом в беседе с Пилатом и ввиду их особой важности повторенные тут же еще раз — «но ныне Царство Мое не отсюда» — означают, что мир, а стало быть и космос в том виде, в каком он находится, ныне не входит в состав Царства Божьего, но существует помимо него. В отличие от «космических» откровений других религий, Откровение Нового Завета, минуя космические силы и космические начала, адресовано непосредственно самому человеку, о чем сказано: «Не придет Царствие Божие приметным образом; и не скажут: «вот, оно здесь», или: «вот, там». Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17:21). Нахождение Царствия Божьего внутри человека означает, кроме всего прочего, то, что познание космоса и тем более корреляция с космосом не могут привести к истинному познанию Бога, и что путь миропознания и путь богопознания практически не совместимы друг с другом.

Расхождение путей, один из которых ведет к единению с Богом, а другой к единению с космосом, дало знать о себе еще в глубокой древности, а именно тогда, когда Авраам вышел из Ура Халдейского. То, что Авраам покинул Ур — центр древнейшей шумерской цивилизации, отнюдь не являлось случайностью, ибо именно шумерами были заложены основы синтетического

учения о космосе, усвоенного впоследствии пифагорейцами и Платоном. Именно шумеро-вавилонской культуре, очевидно, принадлежит первенство в создании и оформлении астрономии, астрологии, математики, геометрии и музыки как математико-акустической системы.

В недрах этой культуры зародились и концепция космической гармонии, и концепция космической корреляции, согласно которой небесный порядок представляет собой архетипическую модель, служащую образцом для поддержания земного порядка. Астрология вскрывала механизм, при помощи которого небеса управляли землей, музыка служила мостом, соединяющим людей с богами, и все это приводило к обожествлению космоса и его отдельных проявлений. Именно это обожествление космоса согласно церковному преданию и заставило Авраама, почитающего отца всех верующих, покинуть город Ур. Чтобы оградить Авраама от соблазнов «космической мудрости», Господь обратился к нему со словами: «Пойди из земли твоей, от родства твоего и из дома отца твоего, и иди в землю, которую Я укажу тебе» (Быт. 12:1), ибо исповедание Единого Истинного Бога несовместимо с пребыванием в местах, в которых осуществляется поклонение обожествленному космосу, даже в том случае, если места эти являются родной землей и землей отцов.

Суть христианского отношения к обожествлению космоса и к пути единения с космосом была сформулирована святым апостолом Павлом в Послании к римлянам следующим образом: «Ибо, что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им. Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы, так что они безответны. Но как они, познавши Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих и омрачилось несмысленное их сердце; называя себя мудрыми, обезумели и славу нетленного Бога изменили в образ, подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся, то <...> они заменили истину Божию ложью и поклонялись,

и служили твари вместо Творца, Который благословен во веки, аминь» (Рим. 1:19—25).

В этих словах, которые могут быть отнесены и к пифагорейцам, и к авторам «Люйши чуньцю», утверждается, что о Боге можно узнать «естественным» путем через рассмотрение творений, однако такое познание неизбежно приводит не к прославлению Бога, но к обожествлению космоса, в результате чего космос как бы заслоняет Бога, присваивая себе божественные функции и становясь самодовлеющим. Хотя невидимое Бога, «вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы», однако человек, даже увидевший все это естественным разумом, не может адекватно оценить увиденное и вместо прославления Бога замыкает свои усилия на космосе, что и квалифицируется апостолом Павлом как служение твари вместо Творца.

Переводя сказанное апостолом Павлом в практическую плоскость и определив естественное познание космоса как внешнюю науку, святитель Григорий Палама писал в своих «Триадах»: «...мы не мешали бы обучаться внешней науке желающим из тех, кто не избрал монашеской жизни, но всю жизнь заниматься ею никоим образом не советуем никому, а ожидать от нее каких-либо точных познаний о божественных предметах и вовсе запрещаем, потому что от нее нельзя научиться ничему надежному о Боге»¹. Таким образом, ни умение регулировать потоки *иньян*ной *ци*, ни знание пропорций, образуемых соотношением первоэлементов или взаимоотношениями небесных сфер, обеспечивающее корреляцию человеческого «я» с космосом, не может привести к реальному соприкосновению с божественной сущностью, хотя успешная ориентация в мире и максимально возможное укрепление позиций человека в космосе, даруемые знаниями и умениями такого рода, создают впечатление причастности к неким божественным тайнам. Вопреки этому впечатлению «внешняя наука», о которой пишет Палама, способна обеспечить наличие

¹ Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1995. С. 21.

лишь косвенного знания о Боге, ибо ее удел — «рассмотрение творений», представляющих собой видимые следы невидимого божественного присутствия, в то время как в Новозаветном Откровении без посредства каких-либо следов или других косвенных указаний сам Бог таинственным образом раскрывает человеку свою сокровенную невидимую сущность, которую апостол Павел определяет как «невидимое Его». Вот почему ожидать от рассмотрения строения космоса и человека точных познаний о божественных предметах значит не только заниматься заведомо бесполезным делом, но и проявлять полное пренебрежение к божественному Откровению, непосредственно обращенному к человеку, более того — это значит, сознательно или не вполне осознанно, отказываться от участия в деле божественной любви, или, как сказал об этом святой Иоанн Богослов, «кто любит мир, в том нет любви Отчей» (I Ин. 2:15).

Однако из всего вышесказанного не следует заключать, что Новозаветное Откровение чревато отрицанием или тем более проклятием космоса. Космос теряет свои самодовление и самодостаточность, но он обретает новое и небывалое смысловое измерение, более того — можно сказать, что космос обретает новое бытие в Церкви. Для того, чтобы осознать это, необходимо вернуться к первоначальному пониманию Церкви, почти что полностью забытому в наши дни.

Церковь — это не только место для отправления богослужения, не только собрание верующих и не только некий институт. Церковь — это изначальная парадигма мира, существующая у Бога еще до сотворения мира. Мир задуман Богом как Церковь, он являлся Церковью до грехопадения прародителей, и он снова будет Церковью по окончании времен после второго пришествия. Святой Иоанн Богослов, видевший обновленную вселенную в образе Небесного Иерусалима, писал: «Храма же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец» (Откр. 21:22). Наш мир — мир, искаженный грехопадением, — более уже не является Церковью, почему Христос и сказал Пилату: «Царство Мое

не от мира сего» и «Ныне Царство Мое не отсюда» (Ин. 18:36). Но Христос для того и воплотился, для того и пришел в мир, чтобы в мире, переставшем быть Церковью, положить начало Церкви, положить начало нашему спасению. С этого момента Церковь существует в мире как посольство Царства Божьего на земле, и с этого момента Церковь становится начатком воцерковления человека и космоса, приуготовлявая то время, когда космос снова станет Церковью, Небесным Иерусалимом, увиденным святым Иоанном Богословом.

В воцерковленном человеке, в человеке, ставшем «новой тварью во Христе», восстанавливается утраченное с грехопадением предназначение Адама, которое заключалось в том, чтобы быть «священником твари», т.е. чтобы освящать и приводить к Богу всю тварь. Бог поручил Адаму не только нарекать имена тварям, но также и наблюдать и ухаживать за Эдемом. Подобно Адаму, воцерковленный человек превращается в некоего садовника, призванного ухаживать за космосом, как за садом, в результате чего расцерковленный космос вновь должен стать воцерковленным.

Таким образом, несмотря на то, что Новозаветное Откровение упраздняет саму идею корреляции человека и космоса, космос не оказывается в каком-то пренебрежительном забвении, но, напротив, становится предметом рачительной заботы, а на человека возлагается особая ответственность за состояние космоса. Примерами такого ответственного отношения и такой рачительной заботы могут служить монастырские хозяйства Валаама и Соловков, в которых трудами и молитвами монахов суровая природа Севера была преображена в райские сады. Подобные примеры «ухаживания за космосом» отнюдь не являются какими-то случайными исключениями, но представляют собой проявления наиболее глубинных особенностей православного мироощущения. Подтверждением этому может служить образ воцерковленного космоса, изображенный на иконе «О Тебе радуется», где вместе с ангелами и людьми в

прославлении Богородицы принимают участие цветы и деревья, буквально передавая смысл слов задостойника «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь».

Тот факт, что целью нового воцерковленного человека становится не корреляция с космосом, но единение с Богом, конечно же, лишает космос его прежней самодостаточности, но в то же время сообщает ему наполненность новым смыслом и новым значением. Теперь космос призван сорадоваться человеку в его прославлении Бога, а также по мере возможности сам участвовать в этом прославлении своими проявлениями, как естественными, так и чудесными, примерами чего может служить пасхальная игра солнца или появление облака на горе Фавор на каждое празднование Преображения.

То, что космос перестал быть самодовлеющим, а также то, что космос перестал являться предметом и целью корреляции, имеет самые серьезные последствия для музыки и музыкального звука. Подобно космосу, музыкальный звук перестает быть самодовлеющим, он как бы полностью утрачивает самостоятельное бытие и превращается в носителя молитвенного слова, обращенного к Богу.

В отличие от самодостаточного и самодовлеющего музыкального звука, звуковой носитель молитвенного слова будет представлять собой артикуляционно-интонационную форму, существование которой полностью обусловлено словом и немыслимо вне его. Последовательность молитвенных слов будет складываться в последовательность артикуляционно-интонационных форм, а последовательность этих форм будет образовывать артикуляционно-интонационную систему. Но ведь артикуляционно-интонационная система, образуемая некими интонационными квантами, — это совсем не то же самое, что звуковысотная система, образуемая звуками, а поскольку музыка представляет собой именно звуковысотную систему, то артикуляционно-интонационная система должна быть определена не как музыка, но как что-то, отличное от музыки. Это «что-то, отличное

от музыки», мы будем определять как богослужebное пение, или как богослужebно-певческую систему.

О различии между музыкой и богослужebным пением уже было вполне достаточно сказано в предыдущих книгах, где говорилось также и о различии между тоном и тонемой, однако до сих пор не обращалось еще достаточного внимания на связь тона с космосом и тонемы со словом.

Для пифагорейцев и авторов «Льюши чуньцю» бытие раскрывается как космос, а поскольку звук является строительной единицей космоса, то строение космоса в конечном итоге представляет собой некую звуковую структуру, или, говоря по-другому, структуру, образуемую музыкальными тонами. В Новозаветном Откровении Бог являет себя через Слово, которое было у Бога и которое есть Бог, в силу чего для воцерковленного человека бытие должно раскрываться как артикуляция Божественного Слова, через которое все начало быть, что начало быть.

Каждое же конкретное проявление того, что «начало быть», может быть рассмотрено как отдельная тонема, которая наряду со всеми прочими тонемами образует бытие, или артикуляцию Божественного Слова. Здесь следует особо подчеркнуть коммуникационную функцию слова, т.е. то, что слово — это не только некая «смыслоструктура», но и некое обращение к определенному адресату. В этом смысле можно утверждать, что бытие создано Богом для человека и что бытие — это обращение Бога к человеку, которое подразумевает и ответ человека Богу.

Бытие — это диалог, который ведут между собой Бог и человек, именно об этом свидетельствует одна из самых таинственных книг Священного Писания — «Песнь Песней» Соломона, где диалог Бога и человека представлен как диалог Жениха и Невесты, стремящихся к взаимному обладанию. Резюме этого диалога много позже было отлито в чеканную святоотеческую формулу: «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился».

Обоженное естество человека становится началом обожения всей твари — всего космоса. Именно в этом смысле

говорилось о том, что человек является священником по отношению к космосу и что функция человека заключается в освящении, или обожении, космоса. И здесь следует четко различать понятия обоженного космоса и космоса обожествленного. Обожествленный космос — это самодовлеющий, самодостаточный космос пифагорейцев и авторов «Люйши чуньцю», совершенное строение которого становится архетипической моделью, воспроизводимой человеческим естеством, стремящимся к совершенству. Обоженный космос — это космос Новозаветного Откровения, космос, сорадующийся человеку в его восхвалении Бога, космос, каждая часть которого есть не что иное, как молитвенное слово, обращенное к Богу и прославляющее «невидимое Его, вечную силу Его и Божество». «Словесность» космоса есть одно из характернейших свойств новозаветной концепции космоса — об этом свидетельствует часто применяемое в богослужбных текстах выражение «словесные овцы», обозначающее богоспасаемое человечество, или стадо Христово. Пасомые Богом Словом, словесные овцы в процессе своего спасения приобщают к «словесности» и космос, в котором протекает процесс их спасения, в результате чего космос становится «словесным космосом» — молитвенным текстом, обращенным к Богу.

Акустическим аналогом обоженного «словесного» космоса может служить обоженный «словесный» мелодизм Октоиха, или системы осмогласия, где мелодическая структура складывается не из самодовлеющих музыкальных звуков-тонов, но возникает как сопутствующее слову его артикуляционно-интонационное оформление, образуемое интонационными квантами-тонемами. Все основополагающие виды богослужебно-певческих систем — будь то византийское осмогласие, григорианика или древнерусская система распевов — изначально были лишены понятий звука, тона или ступени. В устный период существования этих систем в них использовались специальные интонационные модели-нозаны, которые, не прибегая к помощи конкретных звуков,

выполняли роль ключа, открывающего путь к знанию правильного мелодического интонирования слова в каждом гласе или модусе. Богослужебно-певческие нотации изначально также не предназначались для фиксации точной звуковысотности и точных интервальных соотношений, отражая лишь направление мелодической интонации того или иного слова. Все это позволяет рассматривать слово как необходимое и единственно возможное условие существования богослужебного мелоса, как генератор звуковой субстанции богослужебного пения. Если генераторами музыкального звука могут служить струна, натянутая кожа, металлическая пластина, столб воздуха или какие-либо другие предметы и объекты, наполняющие космос, то генератором богослужебно-певческого звучания может являться только молитвенное слово. Именно это имелось в виду, когда говорилось о связи тона с космосом и тонемы со словом.

Таким образом, можно утверждать, что если музыка является результатом корреляции человека с космосом, то богослужебное пение представляет собой результат обоженности человеческого естества, которое, соприкасаясь с космосом, вовлекает и его в процесс обожения, превращая обожествленный космос древних учений в обоженный космос Нового Завета.

Само собой разумеется, что преобразование космоса, осуществляющееся в результате Новозаветного Откровения, влечет за собой переосмысление пифагорейской концепции трех видов музыки. Следует особо подчеркнуть, что речь идет не об отрицании этой концепции в целом, но о наполнении ее новым смыслом. Соотношение *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis* остается прежним, но содержание каждого из этих понятий подвергается коренному обновлению. Так, место *musica mundana* занимает ангельское пение. Как и пифагорейцы, христиане знают о высшем небесном «звучании мира», но для них эта «мировая музыка» является не следствием совершенного устройства космоса и пропорционального соотношения его частей, но представляет собой осознанный волевой акт высших

духовных сил — бесплотных ангельских умов, прославляющих Бога. Естественный ум человека, предоставленный сам себе, не может распознать истинной духовной природы ангельского пения и принимает его за некое космическое явление — «гармонию сфер».

Вот почему, хотя пифагорейцы и хранили знание о высшем мировом звучании, не слышимом человеческим ухом, однако догадаться о его подлинной сущности изначально не могли — ведь знание это достигается не естественным путем, но даруется сверхъестественным образом в Откровении. Только Новозаветное Откровение могло раскрыть тайну этого звучания и, более того — сделать человека причастным к нему, что стало возможно только после пришествия в мир Иисуса Христа, сказавшего по этому поводу: «Истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому» (Ин. 1:51). Христос отверз духовное небо, обнажил небесные корни вещей и явлений, в результате чего то, что ранее воспринималось как *musica mundana*, стало отчетливо видеться как живая песнь, воспеваемая ангельскими чинами, служащими Сыну Человеческому.

Когда мы говорили о том, что Новозаветное Откровение делает человека причастным ангельскому пению, то имелось в виду не только то, что ангелы соединяются с людьми во время церковной службы и особенно во время совершения евхаристического канона, но и то, что люди подражают ангельскому пению в процессе исполнения богослужбных песнопений. Однако, говоря о подражании, сразу же надо упомянуть о возможностях и границах этого подражания. Нужно помнить о том, что чем ближе к Богу находится то или иное явление, тем более подобным ему оно является, стремясь, насколько это возможно, к его простоте и единству. Ангелы находятся по отношению к Богу гораздо ближе людей, а потому ангельская природа гораздо более проста и едина, чем природа человека. Ангельское пение представляет собой простой и единый акт, практически не представимый в сложном и

множественном человеческом мире. Попытка воспроизведения ангельского пения в условиях человеческого мира неизбежно приводит к дроблению и усложнению его изначальной простоты. Это выражается в том, что единый и неделимый акт ангельского пения у людей разделяется как минимум на два различных акта: акт правильной организации жизни и акт правильной организации движений голоса.

Эта двойственность находит максимально полное выражение в двойственном значении крюкового знамени древнерусской певческой системы. Согласно данным крюковых азбук XVI—XVII вв. одно и то же крюковое знамя одновременно и обозначает определенное аскетическое требование, предъявляемое к психическому состоянию человека, и указывает на определенное движение голоса, о чем более подробно можно прочесть в вышеупомянутой книге «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе».

Наличие двух уровней деятельности, или двух одновременных актов, необходимых для воспроизведения небесного ангельского пения в земных условиях, было предчувствовано и предвосхищено пифагорейским учением, ибо в концепцию трех видов музыки помимо *musica mundana* входят также *musica humana* и *musica inslrumentalis*. Так же как и *musica mundana*, эти два понятия в Новозаветном Откровении обретают новое смысловое измерение. *Musica humana* преобразуется в особый порядок жизни, в православной традиции именуемый ангельским чином жизни, под которым, по существу, подразумевается монашеская жизнь, ибо каждое лицо, принявшее монашеский постриг, почитается лицом, принявшим ангельский образ. *Musica inslrumentalis* преобразуется в то, что в православной традиции именуется ангелогласным или ангелоподобным пением, т.е. в конкретный мелос богослужебно-певческой системы.

Ангелогласное пение немыслимо вне ангельского чина жизни, ибо правильное, или ангелоподобное, движение голоса возникает только как следствие правильной, ангелоподобной

жизни, и потому ангелогласное пение и ангельский чин жизни составляют нерасторжимое единство, воссоздающее простое единство небесного ангельского пения земными средствами. Так древнее пифагорейское учение о трех видах музыки обретает совершенно новый смысл и превращается из отвлеченного философского умозрения в живую реальность общения людей и ангелов, соучаствующих в общем прославлении Бога, как это изображается в деисусном чине иконостаса и как об этом поется в задостойнике «О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь: ангельский собор и человеческий род».

Теперь можно подвести некоторые итоги и в сжатой форме изложить суть взаимоотношений Новозаветного Откровения и древних концепций космической корреляции, представителями которых у нас выступают пифагорейское учение и учение, изложенное в «Люйши чуньцю». Наиболее фундаментальное различие между ними заключается в том, что в Новозаветном Откровении сам Бог открывает себя человеку, в то время как в древних корреляционных учениях о Боге узнается косвенным образом через «рассмотрение творений».

Так, Платон в «Тимее» неоднократно говорит о Боге-Творце, о «Демиурге», об «Устроителе», он говорит также о том, что Бог благ и что Бог все устроил по своему подобию, однако все это Платон говорит не на основании непосредственного знания Бога, но на основании рассмотрения космоса, совершенство и калокагатийность которого неизбежно приводят к выводу о существовании Всеблагого Творца-Устроителя. Эта ситуация знания о Боге при практическом незнании Бога была подмечена святым апостолом Павлом во время пребывания его в Афинах, и именно тогда, когда он, обнаружив жертвенник с надписью: «Неведомому Богу», обратился к афинянам со словами: «Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам» (Деян. 17:23).

И вот тот Бог, о котором прежде можно было судить только косвенным образом на основании изучения сотворенного им, теперь сам открыл себя человеку, даровав возможность видеть

«невидимое Его, вечную силу Его и Божество». И если на жертвеннике в древних Афинах было написано: «Неведомому Богу», то надпись, высеченная над папертью Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, гласит: «Ведомому Богу».

Явив свою невидимую вечную силу и Божество в Новозаветном Откровении, Бог не только открыл человеку путь к познанию себя, но упразднил причину, которая делала невозможным непосредственное знание Бога и которая есть не что иное, как последствие грехопадения, ибо именно в результате грехопадения Адам утратил способность богообщения, а стало быть и возможность непосредственного знания Бога. Вочеловечение Иисуса Христа вернуло человеку изначальную красоту и достоинство, утраченные Адамом, и, обновив пораженное грехом естество, превратило человека в «новую тварь», по слову апостола, сказавшего: «Кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое» (2 Кор. 5:17).

Здесь можно было бы совершить переход к разговору о том, что одним из непосредственных проявлений человека, ставшего «новой тварью во Христе», является «новая песнь», предначертанная пророком Давидом. Однако прежде чем сделать это, необходимо более подробно уяснить содержание понятий «древнее» и «новое», употребляемых апостолом Павлом, а для этого нужно рассмотреть эти понятия под углом функционального соотношения структуры и события, как это мы делали уже раньше, рассматривая принцип бриколажа и принцип композиции.

Выше уже неоднократно отмечалось, что практически все великие культуры древности, так же как и все так называемые «примитивные культуры» современности, в конечном итоге базируются на концепции космической корреляции. Это значит, что для представителей всех этих культур обретение реальности, или, говоря по-другому, вкоренение в бытие, достигается только путем воспроизведения некоей архетипической модели.

В качестве такой архетипической модели может выступать некое действие бога, предка, культурного героя или какое-либо

другое мифологическое событие, приобщающее к высшему космическому порядку или даже сообщающее порядок самому космосу. Только ритуальное воспроизведение такого события делает реальным каждого конкретного человека, приобщая его к бытию, и поэтому любое отклонение от этого воспроизведения, любое новшество воспринимается с позиций корреляционной концепции как утрата реальности, как отпадение от бытия. Во всем Древнем мире, и на Востоке и на Западе, новое понималось не как нечто позитивное и даже не как нечто самостоятельное, но как проявление разрушения и утраты древней архетипической модели, другими словами, во всем Древнем мире новое воспринималось как недостаток, а вернее, как недостаток точности при воспроизведении канонической модели. Именно так относились к появлению нового в Египте и в Спарте, именно так относились к потоку изменений, приносящих новизну, Платон и Конфуций.

Осознание неизбежности изменений, приводящих постепенно к ухудшению общего состояния мира, нашло отражение в концепции сменяющихся мировых эпох. На Западе эти сменяющие друг друга эпохи именовались золотым, серебряным, медным и железным веком; на Востоке сходная концепция мировых суток выглядела как последовательность, состоящая из Критаюги, Третаюги, Двапараюги и Калиюги. Однако какие бы специфические обличия на Востоке и Западе эта концепция ни принимала, суть ее и там и тут сводилась к тому, что каждый переход от одной мировой эпохи к следующей должен неизбежно сопровождаться укорачиванием срока жизни людей, падением нравов, ослаблением природных сил и энергий, а также наращиванием деструктивных процессов в самих основаниях космоса. Здесь нельзя не отметить того удивительного сходства, которое существует между этой древней концепцией и современными инфляционными теориями в космологии, тем более что в самое последнее время делаются попытки увязать инфляционные процессы, протекающие во Вселенной, с инфляционными процессами, наблюдаемыми в истории. Кроме всего прочего, это

свидетельствует еще и о том, что «древнее», о котором пишет апостол Павел, — это не только некое хронологическое понятие, это не только некое прошлое, которое было, но это и определенное состояние, имеющее место там, где не произошло принятия Новозаветного Откровения, где еще не произошло принятия Христа.

Суть этого состояния можно свести к трем пунктам: 1) каждое явление может быть рассмотрено как структура и как событие; 2) событие, взятое само по себе, играет негативную разрушительную роль по отношению к структуре; 3) преодоление разрушительной роли события достигается тем, что из всех событий следует допускать лишь те, которые воспроизводят некую архетипическую модель, или, другими словами, структура и событие должны находиться в функциональном отношении цели и средства. Этот последний пункт является основополагающим для характеристики «древнего» как особого состояния. И именно на это функциональное различие структуры и события нам следует обратить особое внимание, ибо с позиций православного учения дробление явления на структуру и событие есть следствие грехопадения. В раю Бог приводил всех сотворенных им зверей и птиц к человеку, чтобы посмотреть, как человек назовет их, и человек давал имена каждой твари. В этом акте наименования практически отсутствовало функциональное различие структуры и события как цели и средства, ибо как структура, так и событие здесь являлись одновременно и средством, и целью. Созданная Богом структура являла себя в событии наименования ее человеком, но, с другой стороны, само событие наименования было тем, ради чего Бог создавал структуру, ради чего он творил.

Выше уже говорилось о том, что Бытие есть диалог Бога с человеком. Что же касается райской полноты, целостности и простоты Бытия, то все это проявлялось в синтетическом единстве структуры и события, при котором событие было структурой, а структура являлась событием, ибо структура могла явить себя только в событии, а событие могло быть только явлением

структуры.

Конец этому райскому состоянию единства структуры и события был положен актом грехопадения, ибо грехопадение представляет собой событие, за которым не стоит никакой структуры. Более того: грехопадение — это событие, разрушающее структуру божественного порядка. Именно с момента грехопадения событие, утратившее связь со структурой, приобрело свою разрушительную функцию по отношению к структуре, в результате чего мир изменился и стал совершенно не таким, каким являлся до грехопадения. Если мы взглянем на эту ситуацию с позиции книги епископа Василия (Родзянко) «Теория распада Вселенной и вера Отцов» (М., 1996), то нужно будет признать, что Big Bang, Большой взрыв, вызванный грехопадением человека и происшедший в самый момент грехопадения, есть не что иное, как разрыв синтетического единства структуры и события.

Разрыв этого единства, представляющий суть Большого взрыва, положил начало распаду Вселенной, т.е. положил начало тому миру, в котором мы живем, в котором постоянно нарастает дефицит порядка и в котором все явственнее ощущаются следствия энтропии, или «старения космоса». Человек древности пытался противостоять этому старению путем совершения ритуала, т.е. путем совершения события, воспроизводящего некую архетипическую модель, однако даже самое неукоснительное исполнение ритуала не могло полностью остановить процесс старения космоса, но лишь на каком-то этапе с большей или меньшей результативностью притормаживало его.

Осознание неотвратимости и необратимости деградации Вселенной вылилось в уже упоминавшуюся выше концепцию мировых периодов, каждый последующий из которых представляет собой некую усугубленную стадию деградации по сравнению с предыдущим. Все это вместе взятое — и осознание неизбежности старения космоса, и мужественное ритуальное противостояние деградации Вселенной — и составляет суть того, что апостол Павел определяет как «древнее», и в этом состоянии нет исхода,

нет спасения, ибо ни во Вселенной, ни в человеке, совершившем грехопадение, нет ни возможностей, ни сил изменить ход вещей, predetermined актом грехопадения.

Положить конец «древнему», спасти человека и Вселенную могло только событие прихода Спасителя в мир. С точки зрения нашей проблемы взаимоотношений структуры и события приход этот означает реабилитацию события как такового, а также новый синтез структуры и события. Чтобы облегчить дальнейшее рассуждение, позволим себе на какое-то время применить к Богу Слово понятие Метаструктура, подразумевая под этим то, что если весь сотворенный мир, все творение мы будем определять как некую структуру, то Слово, сотворившее мир, как раз и будет являться Метаструктурой.

Думается, что употребить понятие Метаструктура нам позволяют также следующие слова Апокалипсиса: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8), ибо, будучи рассмотрены сквозь призму проблемы взаимоотношений структуры и события, они дают возможность истолковать слово *Вседержитель* именно как Метаструктуру, содержащую структуру тварного мира. Здесь важно отметить, что с позиции вечной непреходящей Метаструктуры преходящая структура тварного мира должна рассматриваться как событие, имеющее начало и конец. И в то же самое время самым непостижимым образом вечная и непреходящая Метаструктура становится конкретным историческим событием в структуре тварного мира путем воплощения и воочеловечения в личности Иисуса Христа. Явив себя в конкретном историческом событии, Метаструктура реабилитировала сам принцип события, скомпрометированный актом грехопадения, причастив событие структуре и положив начало новому синтезу структуры и события, впервые осуществившемуся в личности Богочеловека.

С другой стороны, крайне важно подчеркнуть, что в акте Богочеловечения конкретным историческим

событием становится не просто явление структуры, но явление Метаструктуры, а это значит, что речь должна идти не только о конкретном историческом событии, но и о Метасобытии, совершающемся вечно в структуре тварного мира, а также и за его пределами. Однако если стремиться к большей ясности и точности, то следует заметить, что это вечносовершающееся, непреходящее событие осуществляется не столько в структуре тварного мира вообще, сколько в личности конкретного человека.

Когда выше говорилось о том, что Откровение Нового Завета, минуя космические силы и начала, адресовано непосредственно самому человеку, то прежде всего в виду имелся тот сокровенный тайник личности, в котором Божественное встречается с человеком и в котором осуществляется новый синтез структуры и события. Бог вочеловечился, чтобы человек обожился — эта святоотеческая формула означает, что событие вочеловечения Бога постоянно совершается в личности каждого человека и человек, принявший это событие, человек, сделавшийся причастным этому событию, превращает свою личность в новую реальность — в обоженную личность, в новую тварь во Христе. Более подробное разъяснение этой формулы можно найти в «Толковании книги Песнь Песней» Михаила Пселла, где один из Отцов Церкви, обращаясь к душе как бы от лица ангелов, призывает душу, как невесту, увидеть в себе подобие Божественного Жениха и всеми силами приближать тот момент, когда «Владыка всех, сущая Сама Истина, в Своем почивании, имеющем быть в тебе, <...> явит тебя саму Своим подобием, дабы на основании сего ты познала себя саму; именно что ты — образ и подобие Его и Он пасет тебя и как бы некой печатью почивает в тебе, как в Своем собственном изображении»². Таким образом, Господь, изначально пребывающий в каждой душе, являет ей ее же саму своим подобием, только на основании чего душа и может познать свой неповторимый индивидуальный лик, а поскольку лик каждой души неповторим, то рождается нескончаемое многообразие

² Пселл М. Богословские сочинения. СПб., 1998. С. 142.

неповторимых ликов, явленных в Господе и прославляющих его в Царствии Божием, о чем сам Господь сказал: «В доме Отца Моего обителей много. А если бы не так, Я сказал бы вам «Я иду приготовить место вам» (Ин. 14:2). Это нескончаемое многообразие неповторимых ликов, спасаемых от небытия и вводимых в Царствие Божие вечносовершающимся событием вочеловечения Бога Слова, и составляет суть непреходящей новизны, привнесенной в мир Откровением Нового Завета.

Явление в мир новой реальности — обожженной личности, новой твари во Христе влечет за собой как следствие исполнение слов царя Давида, пророчествовавшего о наступлении того времени, когда будет воспета «Песнь новая», ибо богослужбное пение, практиковавшееся в Церкви на протяжении первого тысячелетия, и является этой самой «Песнью новой». Одной из отличительных черт принципиальной новизны богослужбного пения является полный разрыв этого пения с древней идеей космической корреляции, и здесь надо заметить, что богослужбное пение отражает совсем не ту реальность, которую отражает музыка.

Музыка является акустическим аналогом структуры космоса, упорядочивающей естество человека в процессе корреляции, богослужбное же пение является акустическим аналогом обожженной личности, вовлекающей в процесс обожения и окружающий ее космос. Если все музыкальные системы древности представляют собой развернутые космические и космогонические классификации, как это было показано в предыдущей главе, то богослужбно-певческая система самым категорическим образом порывает с какими бы то ни было апелляциями к космическим реалиям. Об этом красноречиво свидетельствует уже сам принцип Октоиха — принцип восьми гласов, восьми модусов или восьми тонов, лежащий в основе как восточных, так и западных вариантов богослужбно-певческой системы, ибо число восемь в контексте христианской традиции олицетворяет собой выход за пределы тварного мира.

Число восемь — это число вечности и будущего века, число таинственного восьмого дня, которому противостоит число семь, олицетворяющее полноту этого мира, представленную семью днями недели, семью видимыми цветами радуги, семью небесами, семью астрологическими планетами и выражаемую семью ступенями зиккуратов и семью ступенями музыкального звукоряда. Характерно, что в Апокалипсисе, повествующем о последних днях мира, крайне часто встречается число семь: семь труб, семь фиалов, семь громов, семь светильников. Помимо всего прочего, здесь семерки свидетельствуют об исчерпанности этого мира, а также о том, что мир этот стоит на самом пороге восьмого дня — дня вечности.

Поскольку число восемь олицетворяет выход за пределы тварного мира, система восьми гласов или восьми модусов может рассматриваться как некое акустическое подобие Метаструктуры — Бога Слова, сотворившего этот мир. Сама идея Октоиха является Альфой и Омегой, началом и концом всего явленного многообразия богослужбного мелоса, ибо все это многообразие мелодических структур, образуемых в процессе пропевания конкретных богослужбных песнопений, изначально содержится в восьми интонационных моделях, составляющих круг Октоиха, подобно тому как все мыслимое многообразие форм сотворенного мира изначально содержится в Боге Слове.

Когда мы говорим о системе Октоиха как о круге интонационных моделей, то следует обратить особое внимание на тот факт, что соотношение, возникающее между интонационной моделью определенного гласа или модуса и ее воспроизведением, значительно отличается от соотношения, возникающего между архетипической моделью и ее воспроизведением в музыкальных практиках, основанных на принципе бриколажа. Это связано с тем, что система Октоиха отражает новую реальность, в которой порожденное грехопадением функциональное различие структуры и события уступило место их синтетическому единству. Вот почему интонационная модель гласа или модуса — это не только

некая архетипическая структура, воспроизводимая в событии пропевания конкретного песнопения, но в то же самое время это и событие, поскольку само воспроизведение этой модели превращается в событие, являющее конкретную мелодическую структуру данного песнопения. С другой стороны, событие пропевания конкретного песнопения — это не только событие, воспроизводящее модель гласа или модель модуса, но в то же самое время это и конкретная неповторимая структура данного песнопения, являющая себя в событии воспроизведения модели модуса или гласа. Каждое конкретное песнопение — будь то стихира на Востоке или антифон на Западе — посвящено прославлению или определенного святого, или определенного события церковной жизни, но поскольку конечная цель жизни каждого святого, так же как и конечная цель каждого события церковной жизни, заключается в прославлении Бога, то можно говорить о некоем взаимообмене функций цели и средства, постоянно совершающемся между структурой и событием в процессе пропевания мелодий Октоиха. Бог прославляется в святых, которые своей жизнью прославляются в Боге, — именно эта ситуация воспроизводится мелодическими средствами через соотношение последовательности моделей Октоиха и последовательности песнопений, образующих конкретную службу.

Если в музыке, связанной с ритуалом и космической корреляцией, основой организации звукового материала является повторение, то в системе богослужебного пения звуковой материал организуется на основе уподобления. Разница между повторением и уподоблением заключается в том, что в уподоблении изначально заложена возможность вариантности, возможность некоторого отступления от исходной модели, в то время как в повторении такая возможность как бы не предусматривается. Разумеется, что и в процессе повторения может возникнуть какая-то доля вариантности, однако эта вариантность всегда будет носить стихийный, случайный и запрограммированный характер, в то время как в процессе

уподобления вариантность является необходимым запрограммированным условием.

Таким образом, и в случае повторения, и в случае уподобления мы имеем дело с воспроизведением изначально заданной модели или набора моделей, однако в каждом из этих случаев воспроизведение будет протекать по-разному, порождая различные виды формульных техник и различные принципы организации звукового материала. Если формульная техника характеризуется повторением изначально заданного набора формул, причем каждое из этих повторений сопровождается новой комбинацией соединения формул при неизменности самих формул, то такая техника будет порождать принцип бриколажа, о котором уже достаточно говорилось в своем месте.

Формульная техника, характеризующаяся тем, что каждое новое повторение изначально формулы-модели представляет собой некий вариант этой модели, в результате чего возникает не повторение модели, но ее подобие — такая техника порождает принцип, который мы будем определять с помощью термина «*varietas*» и об этом следует сказать более подробно.

Термин *varietas* заимствован из композиторской и теоретической практики XV в. Может быть, впервые он появился у Тинкториса, описывающего методы композиции Дюфай, Окегема и Обрехта. В «Истории полифонии» Ю. Евдокимовой по этому поводу можно прочесть следующее: «...*varietas* — генеральный художественный принцип в музыке первой половины XV в., связанный с пониманием развития как обновляющегося повторения (посредством изменения в ритме, интонациях, фактуре) и, следовательно, проявляющийся и в одной линии, и в многоголосии.

В широком смысле он имеет отношение ко всему процессу формообразования, поскольку предполагает некое исходное построение и его многократное повторение с различными изменениями, что, собственно, и составляет суть процесса формообразования... Таким образом, специфика *varietas* раскрывается через *приемы* обновления материала. Они меняются на

протяжении XV в., *varietas* же как общий принцип сохраняет свое значение почти до конца столетия. В основе всех приемов проявления *varietas* лежит повторение, но никогда это не бывает точное повторение. Мера изменений материала зависит от сферы приложения приема: когда меняется только мензура — она минимальна, когда меняется фактура — она максимальна. *Varietas* как художественный принцип эпохи Возрождения выступает антитезисом средневековой остинантности. Через него реализует себя потребность к разнообразию, которое «в высшей степени восхищает слушателя» (Тинкторис). *Varietas*, следовательно, — это и художественно-эстетический принцип и комплекс приемов техники, с помощью которых данный принцип реализуется в музыкальном произведении»³.

Очевидно, может показаться некорректным тот факт, что термин, обозначающий «генеральный художественный принцип эпохи Возрождения», будет применяться при описании системы богослужебного пения VI—IX вв., однако есть несколько причин, позволяющих допустить такую некорректность. Во-первых, в данной работе уже имелись случаи расширительного и нетривиального применения терминов, примером чему может служить термин «произвол», заимствованный из русских певческих рукописей XVI в. и применяемый к западноевропейской композиторской ситуации. Во-вторых, предполагается, что такое нетривиальное применение терминов способно расширить представления об изучаемом предмете, а так же вскрыть внутренние, не замечаемые ранее черты сходства там, где сходство не предполагалось. В этой связи интересно отметить, что формульное мышление присуще как композиторским методикам XV в., так и системе богослужебного пения VI—IX вв. в гораздо большей степени, чем это представляется сейчас. Об этом свидетельствует тот факт, что, излагая теорию восьми григорианских тонов, Тинкторис в XV в. представляет их не в виде привычных

³ История полифонии: В 7 вып. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения. XV век / Ю. Евдокимова. М., 1989. С. 109-110.

нам звукорядов, но в виде определенного набора формул, впрочем, об этом будет сказано позже. Наконец, в-третьих, *varietas* можно понимать как универсальный принцип, сопутствующий формульному мышлению, и в таком виде он вполне приложим к функционированию формул-моделей в контексте системы богослужбного пения VI—IX вв.

Наиболее наглядно действие принципа *varietas* можно продемонстрировать на примере Антифонария, где весь мелодический материал можно рассматривать как последовательность уподоблений или варьированных повторений изначальных формул-моделей, роль которых выполняют нозаны, мнемонические текстовые формулы и невмы. Эти формулы-модели образуют собой некую иерархическую систему моделей-подобий, основой которой являются наиболее архаичные и простые нозаны. Латинские мнемоники и невмы могут быть рассмотрены как более развитые и подробные подобию нозаны, которая в данном контексте может пониматься как некая прамодель. По этому поводу в своем труде «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий» Н.И. Ефимова замечает следующее. Характерный интонационный контур нозан в латинских мнемониках сохранился неизменным, хоть и растворился в их более развитой мелодике. Стало быть, можно утверждать, что по своей функциональной роли в системе Октоиха обе представленные группы моделей были равнозначными. В средневековой системе ладотонального регулирования они служили материализованной моделью лада. Более того, «утонченный» мелодический образ текстовых мнемонических моделей стал намного совершеннее своих предшественниц, поскольку дополнился необходимыми интонациями, которые внесли конкретность в звуковой объем лада и условия его оформления. «"Невмы"» представляли пространственные мелодические построения, дополняющие модель «Noeane» или «Primum querite regnum Dei» и в некотором смысле «расшифровывающие» последние. В них более подробно, нежели в односложных формулах, были представлены мелодические

фигуры, окаймляющие тенор (особенно в автентических ладах) и финалис (в плагальных ладах). И если мелодика «нозан» воспринималась как каталогизирующая репертуар модель Октоиха, как центральный элемент формульной системы дописменного этапа, то «невмы», в силу своей развитости, скорее напоминали абстракт мелодической линии хора, реализующей в себе интонационные возможности мнемонических схем Октоиха»⁴.

Таким образом, уже сама модель каждого григорианского модуса в силу своей многоступенчатости (нозана — текстовая мнемоника — невма) включает в себе и идею подобия, и принцип *varietas* и, стало быть, в самой себе содержит механизмы своей собственной реализации в мелодике конкретных антифонов.

Это означает, что такая модель является одновременно и структурой, и событием, а это, в свою очередь, чревато тем, что воспроизведение этой модели перестает быть только событием и обретает «плоть» индивидуальной структуры. Ведь пропевание каждого конкретного антифона — это не только событие, посредством которого осуществляется воспроизведение многоступенчатой модели данного модуса, но и индивидуальная неповторимая мелодическая структура, которая возникает посредством события варьирования структуры модели.

Многообразие неповторимых индивидуальных мелодических структур, образуемых пропеванием антифонов, принадлежащих одному модусу и являющихся вариантами единой исходной модели модуса, можно рассматривать как мелодическое претворение слов Спасителя: «В доме Отца Моего обителей много. А если не так, я сказал бы вам «Я иду приготовить место вам» (Ин. 14:2). Множество обителей — это не что иное, как многообразие индивидуальных мелодических структур антифонов, а то, что приуготовляет это многообразие, есть не что иное, как принцип *varietas*, заложенный в многоступенчатости исходной модели.

⁴ Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. М., 1988. С. 166.

Взаимоотношение модели модуса с ее реализациями в мелодических структурах антифонов можно представить и как взаимоотношения лозы и ветвей, исходя из слов, сказанных Спасителем на Тайной вечери: «Я есмь лоза, а вы ветви, кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не может делать ничего» (Ин. 15:5). Здесь следует подчеркнуть особую, ни на что не похожую радость, возникающую при пропевании конкретной мелодии антифона и проистекающую от узнавания изначальной модели, скрывающейся за индивидуальным обликом мелодического варианта данной модели, превратившейся в неповторимый мелодический рисунок антифона. Эта та самая радость, которую испытывает душа, открывая в себе подобие Божественного Жениха, когда, по уже приведенным словам, «Владыка всех в Своем почивании, имеющим быть в тебе, явит тебя саму Своим подобием, дабы на основании сего ты познала себя саму; именно что ты — образ и подобие Его».

Исходя из этих слов, следует заключить, что *varietas* как принцип организации звукового материала требует для своего осуществления наличие оперативного пространства, отличного от пространства, в котором разворачивается принцип бриколажа.

Ведь здесь речь идет не просто о воспроизведении архетипического образца, как в каноне, служащем оперативным пространством бриколажа, но об узнавании Лица Бога в собственном лике, в котором Бог уже пребывает и через который он являет себя. А это значит, что изначальная обезличенность, присущая воспроизведению архетипического образца, должна быть дополнена не просто личностным началом, но личностным началом, необходимым и изначально заданным. Вот почему здесь следует говорить не столько о каноне, сколько об *иконе*, и именно икона послужит нам тем термином, который будет обозначать оперативное пространство, порождающее принцип *varietas*. Практически каждое песнопение, содержащееся в Антифонарии, представляет собой мелодическую или акустическую икону,

которая в отличие от иконы, написанной красками, передает не внешний лик того или иного святого, но являет внутренний неповторимый лик новой твари во Христе.

Здесь очень важно отметить, что не столько полная совокупность мелодических икон образует оперативное пространство иконы, сколько оперативное пространство иконы посредством принципа *varietas* формирует каждую конкретную мелодическую икону. Другими словами, оперативное пространство представляет собой активный фактор, который своим смысловым импульсом организует звуковой материал в мелодические иконы Антифонария.

В свою очередь, оперативное пространство формируется смысловым импульсом, исходящим из стратегии поведения, и если оперативное пространство канона формируется стратегией ритуала, то оперативное пространство иконы формируется стратегией теозиса. Можно сказать, что теозис является стратегической задачей и каждого отдельно взятого песнопения, входящего в состав Антифонария, и богослужебно-певческой системы в целом. Конечной же целью пропевания богослужебных песнопений является спасение, которое и заключается в теозисе, или обожении, всего человеческого существа.

Из всего вышесказанного можно заключить, что пение, основанное на системе Октоиха, представляет собой мелодическую модель синергийного процесса, т.е. такого процесса, который объединяет в себе действие духовной энергии человека с нетварной божественной энергией. И хотя учение о нетварных божественных энергиях было сформулировано святителем Григорием Паламой только в XIV в., но фактически система Октоиха, сформировавшаяся в VI—VIII вв., уже демонстрирует реализацию этого учения в певческой практике. Собственно говоря, этот синергизм, моделируемый системой Октоиха, и есть то принципиально новое, что превращает богослужебное пение в предреченную пророком Давидом «Песнь новую» и что отличает богослужебное пение от всех музыкальных систем, основанных

на космической корреляции. Ведь как уже говорилось в предыдущей главе, *ци* китайцев и гармония пифагорейцев, лежащие в основе как космологических, так и в основе музыкальных систем, представляют собой понятия, не выходящие за пределы тварного мира, а потому и человек, проникающийся этими явлениями, причащающийся им и соединяющийся с ними, остается в некоем энергетическом поле тварного мира и не имеет шанса выйти за его пределы.

Воплощение же Бога Слова, приход Христа в мир открывает для человека возможность соединиться с нетварной божественной энергией и сделаться, по выражению апостола Петра, «причастником Божеского естества», что и приводит к синергии, частным проявлением которой является богослужбное пение, основанное на системе Октоиха.

Здесь следует сделать остановку и обратить внимание на то, что в современной интеллектуальной ситуации слова «синергия», «синергичность» или «синергичный процесс» очень легко могут сбить с толку и направить мысль по ложному пути. Теперь, когда много говорится об энергиях самого разного рода, соединение божественной и человеческой энергии, или «синергия», скорее всего, будет пониматься как слияние двух энергетических потоков, более того: «синергия» может быть истолкована как некая разновидность резонанса или как особый вид энергетической корреляции.

Можно пойти еще дальше и утверждать, что синергия и космическая корреляция отличаются друг от друга только предметом корреляции, и если в космической корреляции осуществляется корреляция человека с космосом, то синергия представляет собой корреляцию человека с Богом. Однако все это будет в принципе неверно потому, что и корреляция, и резонанс, и гармония представляют собой понятия, характеризующие прежде всего некие внеличные соотношения, в то время как под синергией подразумевается взаимоотношение и сотрудничество двух личностей, Божественной и человеческой, а это значит, что

речь должна идти уже не о гармонии, резонансе или корреляции, но о любви. Собственно говоря, и гармония, и резонанс, и корреляция есть лишь затихающие отголоски или отдаленные образы любви, напечатлевающиеся в разного рода безличных субстанциях. Здесь уместно напомнить о том, что закон всемирного тяготения, открытый Ньютоном, представляет собой тоже лишь слабое воспоминание о великой герметической идее всеобщей симпатии. Именно в этом ключе следует понимать заключительные строки «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнце и светила».

Однако речь должна идти не столько о различии между любовью, с одной стороны, и гармонией, резонансом или корреляцией, с другой стороны, сколько о различии между любовью Новозаветного Откровения и тем, что понимается под любовью в современном мире. Необходимым условием новозаветной любви, той любви, которая, по словам апостола Павла, «долготерпит, милосердствует, не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего», «все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит», является послушание.

Послушание вообще есть основа всякого истинного дела — об этом прямо говорится в евангельском повествовании о Крещении Христа у Иоанна: «Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь; ибо так надлежит нам исполнять всякую правду. Тогда Иоанн допускает Его» (Мф. 3:14,15). Эти слова толкуются Отцами как пример беспредельного послушания: послушания Бога, принимающего крещение от человека, и послушания человека, во имя послушания крестящего Бога. Еще более полно эта проблема раскрывается в словах, сказанных Христом после омовения ног учеников: «Знаете ли, что я сделал вам? Вы называете Меня Учителем и Господом, и правильно говорите, ибо Я точно то. Итак, если Я, Господь и Учитель, умыл ноги вам, то и вы должны умывать ноги друг другу. Ибо Я дал вам пример, чтобы и вы делали то же, что Я сделал вам» (Ин.

13:12—14). Именно это послушание, пример которого показал Христос, омывая ноги своим ученикам, является необходимым условием и сердцевинной новозаветной любви. Более того, можно сказать, что новозаветная любовь и есть послушание, а послушание есть любовь, ибо любовь — это желание слушать того, кого любишь, это способность слышать того, кого любишь, это, наконец, осуществление услышанного от любимого, или собственно послушание, т.е. слышание-исполнение. Именно такое понимание послушания позволяет некоторым Отцам утверждать, что церковное богослужение — это не столько служение человека Богу (ибо Бог, по существу, не нуждается ни в каком служении), сколько служение Бога делу спасения человека. В этом взаимном служении через послушание и заключается суть синергии.

Послушание может быть рассмотрено не только как стратегия поведения или как способ общения двух личностей, но и как форма функционального соотношения структуры и события, при котором структура и событие, образно говоря, предаются взаимному омовению ног, одновременно служа друг другу и целью, и средством, и именно такое функциональное соотношение структуры и события является необходимым основанием системы богослужбного пения. Здесь очень важно подчеркнуть, что между послушанием, понимаемым как стратегия поведения, и послушанием, понимаемым как форма функционального соотношения структуры и события, существует жесткая обусловленность.

Подобная форма функционального соотношения, которую в дальнейшем мы будем обозначать как синергийный синтез структуры и события, может иметь место только там, где практически осуществляется послушание как стратегия поведения. И синергийный синтез, и базирующаяся на нем система богослужбного пения прекращают свое существование, как только человек утрачивает способность к послушанию. Но именно об утрате способности к послушанию свидетельствовал преподобный Симеон Новый Богослов еще в XI в., и это свидетельство

есть лишь подтверждение исполнения слов Спасителя, который предсказывал грядущее оскудение послушания, говоря гонящим его иудеям: «Я пришел во имя Отца Моего, и не принимаете Меня; а если иной придет во имя свое, его примете» (Ин. 5:43).

Таким образом, вытеснение послушания своеволием есть объективный исторический процесс, неизбежность которого подтверждена авторитетом Евангелия, с одной стороны, и досконально проанализирована такими философами, как Ницше и Хайдеггер, — с другой.

По поводу того, что своеволие, или «воля к власти», становится основным модусом существования в истории Нового времени, в своем исследовании «Европейский нигилизм» Хайдеггер пишет следующее: «В реализации всего диапазона видов новой свободы состоит суть истории Нового времени. Поскольку в эту свободу непременно входит самодержавное право человека на самостоятельное определение целей человечества, а такое самодержавное право в сущностном и категорическом смысле требует власти, постольку впервые лишь в истории Нового времени *в качестве* этой истории самоуполномочение власти становится основополагающей действительностью. Дело поэтому обстоит не так, что власть имела место уже и в прежние эпохи, а потом, начиная примерно с Макиавелли, ей придали одностороннее и преувеличенное значение, но «власть» в верно понятом новоевропейском смысле, т.е. как воля к власти, впервые только и становится возможной в качестве новоевропейской истории. Что властвовало до того, по своему *существованию* есть нечто другое»⁵.

Воля к власти, которая приходит на смену послушанию, разрушает синергийный синтез структуры и события, вызывая к жизни новую форму их функционального соотношения, в которой событие начинает как бы властвовать над структурой, присваивая себе функцию цели и оставляя структуре функцию средства. Разрушение синергийного синтеза структуры и события влечет за собой разрушение системы богослужебного пения,

⁵ Хайдеггер М. Время и Бытие. С. 119.

а возникновение новой формы функционального соотношения, при котором структура является средством, а событие целью, приводит к возникновению принципа композиции и основывающейся на нем композиторской музыки. Процесс превращения системы богослужебного пения в композиторскую музыку будет подробно рассмотрен в своем месте, а сейчас нам следует систематизировать и подытожить все то, что было сказано по поводу различия между богослужебным пением и музыкой, а также различия между музыкой, порожденной космосом, и музыкой, порожденной историей.

Все эти различия суть лишь следствия, фундаментальная причина которых коренится в том, что Бытие может иметь различные интерпретации, оно может по-разному переживаться, по-разному раскрываться и видеться. Если человеком традиционных культур Бытие переживается как космос, а нововременным европейским человеком Бытие переживается как история, то для христианина первого тысячелетия Бытие открывается и видится как Божественное Откровение.

Бытие, открывающееся как космос, порождает музыку традиционных культур. Бытие, открывающееся как история, порождает композиторскую музыку Нового времени, Бытие, раскрывающееся как Божественное Откровение, порождает систему богослужебного пения. Выше уже говорилось о той опасности, которая таится в попытке выстраивания таких различных явлений, как музыка традиционных культур и композиторская музыка Нового времени, в единую историческую последовательность. Еще более нелепо пытаться включить в подобную последовательность систему богослужебного пения. То, что все эти явления так или иначе связаны с организацией звукового материала, есть лишь внешняя сторона дела, и выстраивать некие филогенетические концепции на основании этой связи — все равно, что устанавливать родство между растениями, морозными узорами на стекле и ветвями коралла на основании их внешнего сходства.

По-разному раскрывающееся Бытие порождает разные

непроницаемые друг для друга типы сознания, и прежде всего оно порождает различные целеполагания. Человек, для которого Бытие раскрывается как космос, видит свою цель в корреляции с космосом. Человек, для которого Бытие раскрывается как история, видит свою цель в творении истории, или, говоря по-другому, в преобразовании действительности путем внесения посильных вкладов в историю. Человек, для которого Бытие раскрывается как Откровение, видит свою цель в спасении. Разные цели порождают разные стратегии поведения, при помощи которых достигаются изначально заданные цели и которые, так или иначе, подчиняют себе всю деятельность человека.

Стратегией человека, коррелирующего с космосом, является ритуал, и поэтому процесс музицирования будет рассматриваться таким человеком как ритуал, в результате которого достигается корреляция с космосом. Стратегией человека, преобразующего действительность, является революция, и поэтому процесс музицирования в этом случае будет рассматриваться как революционный акт, приводящий к преобразованию действительности. Стратегией человека, спасающегося в Боге, является теозис, и поэтому процесс пропевания песнопений богослужбно-певческой системы будет рассматриваться таким человеком как один из компонентов процесса теозиса, приводящего к спасению. В таком утверждении нет ничего чрезмерно дерзновенного, как может показаться некоторым, ибо, во-первых, богослужбно-певческая система — это прежде всего аскетическая дисциплина, преображающая сознание человека, дарующая ему возможность созерцать Славу Божию и обоживающая все его существо; во-вторых, богослужбное пение является неотъемлемой частью богослужения, в котором, как уже говорилось, не только человек служит Богу, но и Бог служит делу спасения человека.

Для осуществления различных стратегий поведения необходимы различные оперативные пространства, в которых каждая из стратегий может реализовываться как конкретный процесс. Оперативным пространством стратегии ритуала является

следование архетипическому образцу, или канон. Оперативным пространством стратегии революции является преодоление существующего путем создания принципиально нового, или произвол. Оперативным пространством стратегии теозиса является восхождение образа к первообразу, предваряемое нисхождением и пребыванием первообраза в образе, или икона. Оказавшись в оперативном пространстве канона, произвола или иконы, звуковой материал начинает выстраиваться согласно методам или принципам организации, присущим данным оперативным пространствам. Оперативное пространство канона организует звуковой материал посредством принципа бриколажа. Оперативное пространство произвола организует звуковой материал посредством принципа композиции. Наконец, оперативное пространство иконы организует звуковой материал посредством принципа *varietas*.

Принципы бриколажа, композиции и *varietas* отличаются друг от друга различными функциональными отношениями структуры и события и, более того, могут быть полностью сведены к этим отношениям. Так, принцип бриколажа представляет собой такое функциональное соотношение структуры и события, где структура и событие относятся друг к другу как цель и средство. В принципе композиции это функциональное отношение меняет знаки на противоположные, и структура становится средством, а событие целью.

Что же касается принципа *varietas*, то в нем структура и событие являются одновременно целью и средством друг для друга, или, говоря по-другому, в функциональном отношении структуры и события осуществляется синергичный синтез. Именно эти различия функциональных отношений, лежащих в основе бриколажа, композиции и *varietas*, и порождают столь отличные друг от друга и даже несводимые друг к другу явления, как некомпозиторская музыка традиционных культур, композиторская музыка Нового времени и система богослужебного пения. Таким образом, можно утверждать, что различие, наблюдаемое между музыкой

традиционных культур, композиторской музыкой и богослужebным пением, есть лишь последнее звено в целой иерархии различий, к которой относятся: различия в функциональных отношениях структуры и события; различия в принципах организации звукового материала; различия оперативных пространств, в которых осуществляется организация звукового материала; различие стратегий, предопределяющих выбор того или иного оперативного пространства; различие высших целей, которые предопределяют выбор той или иной стратегии; наконец, различие того, каким именно образом Бытие открывается сознанию, — и именно это различие предопределяет все остальные уровни различий, которые могут быть представлены в виде сводной таблицы.

	Космос	Откровение	История
Цель	Корреляция с космосом. (Макрокосмос — микрокосмос. <i>Musica mundana</i> — <i>musica humana</i> — <i>musica instrumentalis</i>)	Спасение (через преображение отдельно взятой души)	Свобода (свободное преобразование действительности через свободное волеизъявление и целеполагание)
Стратегия	Ритуал	Теозис	Революция
Оперативное пространство	Канон	Икона	Произвол
Метод	Бриколаж	<i>Varietas</i>	Композиция
Функциональное отношение структуры и события	Структура — цель. Событие — средство	Событие и структура являются одновременно и целью, и средством друг для друга	Событие — цель. Структура — средство

В конце предыдущей главы мы говорили о том, что для того, чтобы понять причины наступления времени композиторов, необходимо принимать во внимание не только фундаментальные факторы, порождающие две противостоящие друг другу музыкальные реальности, — ритуальную музыку космической корреляции и революционную музыку преобразования действительности, — но также и рассматривать их в одном ряду с Новозаветным Откровением — фундаментальным фактором, порождающим богослужебно-певческую систему. Теперь, когда нами достаточно подробно проанализированы все три фактора и порождаемые ими акустические феномены, мы можем попытаться осмыслить их судьбу в реальности жизненного пространства, и именно это приведет нас к пониманию значения и места времени композиторов в общемировом процессе.

ПРОЕКТ ХРОНОЛОГИЧЕСКИХ СООТНОШЕНИЙ

Разговор о судьбах и взаимоотношениях музыки космической корреляции, музыки революционного преобразования действительности и богослужебного пения следует начать с определения временных и пространственных границ их бытования.

Происхождение музыки космической корреляции теряется в незапамятных доисторических временах. Можно сказать, что возникновение этой музыки связано с первыми проблесками человеческого сознания в мире. Об этом свидетельствуют как данные антропологии и этнографии, так и практически все мифы народов мира, приписывающие «открытие» музыки богам и культурным героям. Возникнув где-то далеко за порогом истории, эта музыка, звуча на протяжении всей обозримой истории, продолжает активно практиковаться и в наши дни. Музыка всех великих культур древности, так же как и музыка всех традиционных культур современности, есть именно музыка космической корреляции. Эта музыка будет существовать до тех пор, пока на земле будут существовать традиционные общества, ведущие естественный образ жизни, не затронутый влиянием западной цивилизации.

Возникновение богослужебно-певческой системы обусловлено Новозаветным Откровением, а поскольку Откровение кроме всего прочего является еще и историческим фактом, совершающимся в определенный момент истории в определенном месте, то в отличие от музыки космической корреляции в данном случае могут иметь место более или менее точные хронологические рамки. Если о становлении богослужебно-певческой системы мы мало чего можем сказать и о происходящем в этой области с 1 по V в. после Рождества Христова можем скорее предполагать, чем утверждать, то период окончательного формирования и кристаллизации Октоиха, датируемый VIII вв., для нас более ясен, хотя мы и лишены письменных источников. В IX—X вв. и на Востоке, и на Западе появляются первые певческие йотированные рукописи, и, начиная с этого момента, наши представления о богослужебно-певческой системе обретают все более конкретный характер. Примерно с XII в. на Западе начинается процесс вытеснения богослужебно-певческой системы композиторской музыкой, или музыкой революционного преобразования действительности. В XVII в. этот процесс докатывается до России, воспринявшей систему Октоиха от Византии еще в X в. Начиная с XVIII в. и в Европе, и в России богослужебно-певческая система если и не прекращает свое существование, то, во всяком случае, переходит на положение андерграунда, как бы исчезая за историческим горизонтом и делаясь достоянием замкнутых религиозных общин и конгрегаций. К числу таких общин можно отнести не только русские старообрядческие «согласия», но и целые церкви, как бы законсервировавшиеся в первоначальном состоянии, подобно Коптской или Сирийской церкви.

Что же касается композиторской музыки, или музыки революционного преобразования действительности, то здесь дело обстоит еще проще, чем с богослужебно-певческой системой, и хронологические рамки могут быть установлены гораздо более точно. Оставляя на потом многие нюансы (такие, например, как органумы эпохи Сен-Марсьяль), можно утверждать, что

эта музыка достаточно четко заявила о себе в XII в. и что имена Леонина и Перотина являются, по существу, первыми крупными композиторскими именами в истории. Максимальное же раскрытие потенций композиторской музыки именно как музыки революционного преобразования действительности начало осуществляться с XVII в. и достигло своего апогея в XVIII—XIX вв. К концу XX в. в европейской музыкальной практике начали явно проступать черты истощения и кризиса самого принципа композиции, что и позволяет сделать предположение о завершении времени композиторов. Иллюзия жизни композиторской музыки может продолжаться достаточно длительное время, ибо иллюзия эта, во-первых, обеспечивает моральный и интеллектуальный комфорт потребителей и производителей музыки, а во-вторых, она является основой и залогом коммерческой стабильности современной музыкальной индустрии. Однако, сколь долго бы ни поддерживалась эта иллюзия, конец времени композиторов уже наступил, и не понимать это могут только те, кто не заставляет себя особенно вдумываться в суть происходящего.

Впрочем, сейчас нас будет интересовать не то, наступил конец времени композиторов или нет, но то, что все вышеизложенное может оказаться выстроенным в единую историческую последовательность, венчаемую совершенными образцами композиторской музыки. При этом получается схема, согласно которой музыка возникает в далекие доисторические времена и практикуется в примитивных «дикарских» формах, затем в великих культурах древности, и в особенности в Древней Греции она обретает все более развитые формы, чтобы, пройдя дальнейшие стадии усвершенствования в модальных системах Средневековья и ренессансной полифонии, достичь, наконец, высшего пика в композиторской музыке Нового времени, и в особенности в музыке XVIII—XIX вв. Несмотря на кажущуюся утрированность изложения, эту схему можно найти практически в каждой общей истории музыки. Здесь даже не имеет смысла указывать конкретно на какую-нибудь из них — можно открыть

любую. Та же схема просматривается и в фундаментальных историко-теоретических системах П. Мещанинова, Ю. Холопова и Ф. Гершковича, трактующих музыкальную историю как поступательное усложнение функциональных взаимоотношений в звуковысотных системах, а также в концепции становления метро-ритмических систем Харлапа и Аркадьева.

Конечно же, все эти концепции и системы схватывают какую-то часть реальности, однако вне поля их зрения, оказывается, быть может, гораздо нечто более существенное. Дело в том, что все они порождены сознанием человека исторически ориентированного, т.е. сознанием такого человека, для которого Бытие раскрывается как история. Такой человек все видит через призму истории, все видит в свете истории — более того, он вообще не может ничего увидеть вне истории, так как история является для него единственной возможностью схватывания и осознания действительности. В результате такого устройства сознания человек должен распространять и экстраполировать историю на все, что он видит, в том числе и на то, что отрицает историю, что преодевает историю, что не желает принимать участия в истории, что, наконец, попросту не знает никакой истории. Более того, все не желающее принимать участие в истории и не знающее истории начинает расцениваться как несостоятельное, ущербное и неполноценное. Такое широко бытующее понятие, как «суд истории», хорошо иллюстрирует состояние сознания, при котором история рассматривается не просто как одна из сторон раскрывающегося Бытия, но как истина в последней инстанции, с позиции которой можно оценивать не только людей, занимающихся сознательным созиданием истории, но также и людей, видящих свою цель в спасении, или людей, целью которых является корреляция с космосом. А вместе с тем эти люди не только воспринимают Бытие совершенно в ином свете, но могут давать совершенно иную оценку и историческому процессу, и истории вообще. Примером наиболее радикального неприятия истории в эпоху Нового времени могут служить случаи добровольного

самосожжения русских старообрядцев в конце XVII в. Мы видим данную ситуацию с позиции истории, и нам практически невозможно представить ту картину, которая являлась глазам людей, для кого Бытие раскрывалось не как история, но как Откровение, и для которых вне Откровения ни о каком Бытии вообще не могло идти речи. Для старообрядцев были абсолютно неприемлемы и невозможны формы, которые начала обретать русская история во второй половине XVII в., ибо формы эти становились совершенно несовместимыми с теми формами Откровения, которые почитались единственно возможными для осуществления спасения. Таким образом, участие в историческом процессе означало утрату Бытия, и сохранить в себе Бытие можно было только путем тотального пресечения дальнейшего хода исторических событий, через самосожжение.

Конечно же, далеко не все старообрядцы порывают с историей столь радикальным способом: большинство старообрядцев продолжают существовать в неприемлемых для них исторических условиях (вернее, соседствовать с ними), полностью отвергая и не принимая историю. Это проявляется как в строжайшем соблюдении канонов богослужения, иконографии, пения, правописания и т.д., так и в неуклонном избегании контактов даже с носителями исторического православия, могущими «осквернить» их своей причастностью к истории. Особенно впечатляет служба беспоповских толков, происходящая при закрытых и никогда не открывающихся Царских Вратах, символизирующих остановку исторического времени спасения и делающих все происходящее в истории лишенным реальности и самого Бытия.

Если для русских старообрядцев история закончилась в XVII в., то для коптских и сирийских христиан она закончилась уже в V в. Это тем более поразительно, что до этого момента и коптская, и сирийская церкви принимали самое активное участие в историческом становлении и оформлении христианства — ведь основы и догматики, и аскетики, и иконописи, и певческой

системы Октоиха первоначально закладывались и создавались именно этими церквами, для которых история Церкви кончается IV Вселенским собором. Конечно же, с нашей точки зрения и копты, и сирийцы отпали от тела Церкви, впад в ересь монофизитства и лишив себя тем самым догматической полноты, постепенно созидающейся последующими Вселенскими соборами, однако же существует и другая точка зрения самих коптов и сирийцев, считающих историю Церкви после IV Вселенского собора отпавшей от дела спасения и, стало быть, утратившей смысл.

Отношение к Истории как к некоей специфической болезни западного мира и западной цивилизации присуще практически всем людям, для которых Бытие раскрывается как Космос. Подобное отношение можно обнаружить в любой книге современного индуса, китайца, японца или даже западного человека, поставившего перед собой цель ознакомить западный мир с системами и положениями индусской, китайской, японской или какой-нибудь другой восточной культуры. Что же касается подлинных «аутентичных» Учителей Востока, живущих где-то в глубине Индии, Китая или Тибета, то они вообще не будут ничего говорить и открывать западному человеку в силу того, что западный человек окончательно и бесповоротно испорчен историей, неотъемлемым свойством которой является забвение великой идеи космической гармонии и вытекающее из этого забвения тотальное разрушение корреляции человека и Космоса. Именно из-за этой неизбежной раскоординируемости космической корреляции соприкосновение с историей оборачивается смертью и уничтожением для народов Крайнего Севера, индейцев Амазонки, аборигенов Австралии, которые просто физически никогда не узнают, что такое история, ибо история и их существование в этом мире несовместимы.

В связи со всем этим возникает вопрос: насколько корректно вписывать в единый исторический процесс все то, что уклоняется от истории, что категорически не принимает истории, что гибнет от соприкосновения с историей, и вообще,

продуктивно ли познавать через историю то, что находится вне истории или существует параллельно с ней? Отвечая на этот вопрос, следует помнить, что хронологическая последовательность событий еще не есть история, ибо история — это прежде всего способ существования и состояние сознания, выстраивающего хронологическую последовательность событий в определенный целенаправленный исторический процесс. В этом смысле об истории можно говорить только применительно к Западной Европе начиная с XI—XII вв. Сейчас, после Гегеля и Фукуямы, уже никого не удивляют разговоры о конце истории, но если согласиться с тем, что история есть определенное состояние сознания и определенное видение мира, то вполне возможно говорить о том моменте хронологической последовательности событий, с которого история началась и до которого ее просто не было. А это значит, что история есть не более чем картина мира, открывшаяся западноевропейскому взору во втором тысячелетии от Рождества Христова и превращенная творческими усилиями и идейным обаянием западных европейцев в некую грандиозную универсальную систему, претендующую на «понимание и объяснение всего». Благодаря специфической экспансивности, присущей западноевропейскому духу, эта система была не только распространена и экстраполирована на все настоящее, прошлое и будущее, но и преобразовала все в единую унифицированную перспективу, в результате чего и Космос, и Откровение были загнаны в прокрустово ложе Истории.

Отныне История становится единственно возможной категорией, через которую Бытие открывает себя, в то время как Космос превращается всего лишь в место, где осуществляется История, а Откровение становится всего лишь одним из событий Истории. Здесь по аналогии с европоцентризмом уместно говорить о историоцентризме, и, по существу, европоцентризм есть не что иное, как историоцентризм. И подобно тому, как достаточно много говорится о проблеме преодоления европоцентризма, можно говорить и о проблеме преодоления историоцентризма.

Преодоление историоцентризма ни в коем случае нельзя понимать как отрицание истории или как критику исторического видения мира. История — это то, в чем живут, что осознают и что видят люди, для которых Бытие раскрывается как история. Это как цвет кожи или разрез глаз. Мы не можем предписывать Бытию, как ему открываться и как являть себя, мы можем только констатировать, что оно открывается именно таким образом и являет себя так, как являет. Однако вместе с тем мы можем признать, что Бытие, раскрывающееся как История, — это всего лишь один из способов раскрытия Бытия и что параллельно с этим способом может существовать ряд других способов. А это значит, что в принципе возможно существование нескольких отличных друг от друга картин и объяснений мира, причем каждая из этих картин и каждое из этих объяснений обеспечено своей областью действительного — в этом и заключается сущность преодоления историоцентризма.

Преодолеть историоцентризм — значит осознать, что историческая картина мира, оперирующая понятиями палеолита, неолита, научно-технической революции и т.п., не более и не менее соответствует реальности, чем картина Откровения с ее грехопадением и вторым пришествием или чем картина четырех космических периодов, каждый из которых представляет собой деградацию предыдущего. Однако тут возникает вопрос: что позволяет нам осознать равноценность столь несхожих картин и объяснений мира? Ведь если за каждой картиной мира стоит реальность определенным образом раскрывающегося Бытия, то каким образом Бытие должно открываться нам для того, чтобы мы увидели столь плюралистическую картину мира, или, вернее, не имея собственной картины, осознали бы равноценную реальность открывающихся нам картин? И думается, дело заключается тут вовсе не в накопленном нами историческом опыте и не в каких-то наших способностях, но в той ситуации, в которой нам довелось жить, и в тех специфических взаимоотношениях, в которые нам довелось вступить с Бытием или в которые Бытие

вступает с нами.

Сущность нашей ситуации заключается в том, что Бытие отступает от нас, что Бытие перестает являть себя, что наступает эпоха оскудения и «остывания» Бытия. Мы живем в то время, когда объявлено о «смерти Бога» (Ницше), о «крушение Космоса» (Койре), о «конце Истории» (Фукуяма). К этим заявлениям можно относиться с разной степенью серьезности, но невозможно игнорировать их глубокую симптоматичность для нашего времени, невозможно не замечать их тенденциозную общность при видимой смысловой разнонаправленности.

В самом деле, и «смерть Бога», и «крушение Космоса», и «конец Истории» суть одно и то же, ибо «смерть Бога» обозначает то, что Бытие перестало открывать себя как Откровение, «крушение Космоса» обозначает то, что Бытие перестало открывать себя как Космос, «конец Истории» обозначает то, что Бытие перестало открывать себя как История. Таким образом, каждое из приведенных положений говорит о том, что Бытие перестало открывать себя каким-то определенным способом, а все вместе говорит о том, что Бытие изымает себя из всех доступных нам форм действительности.

Здесь сразу же следует оговориться и заметить, что для афонского подвижника, подвизающегося в Иисусовой молитве, Бог не умер, для мастера тай-дзи, упражняющегося в парке Храма Неба, Космос не разрушен и цел, а для археолога, раскапывающего стоянку верхнего палеолита, история все еще продолжается. Однако и афонский подвижник, и мастер тай-дзи, и археолог — все они находятся в неких «пещерах и расселинах» мира, ведомых и недоступных миру, в котором Бог умер, Космос разрушен и История закончена. Здесь неуместно вдаваться в обсуждение того, действительно ли Бог умер, Космос разрушен, а История окончена, здесь важно отметить только то, что мы живем в мире, для которого подобные утверждения становятся все более характерными, — и это следует рассматривать как определенный симптом состояния мира.

Это состояние может быть определено как небывалый и фундаментальный кризис, постигший все человечество, как «закат Европы» (Шпенглер), как «мировая ночь» (Хайдеггер) и т.д., однако именно благодаря этому состоянию нам открывается новая картина мира, парадоксальным образом органически совмещающая картины мира, порожденные Бытием, открывающимся как Космос, Бытием, открывающимся как Откровение, и Бытием, открывающимся как История. В этой новой картине история, понимаемая как целенаправленный поступательный процесс обретения и накопления, частным проявлением чего является концепция прогресса, нисколько не противоречит концепции старения космоса и деградации человечества, провозглашаемой доктриной четырех космических эпох. И обе эти концепции находятся в полном согласии с концепцией Божественного замысла, Божественного промысла и Спасения. Для того чтобы приблизиться к пониманию этой новой картины мира, будет весьма полезно привести несколько обширных цитат из книги А.Н. Павленко «Европейская космология».

«...Традиционная схема эволюции человеческой культуры, а не только философии и космологии, согласно которой происходит постоянное «дробление» целостных форм восприятия мира человеком — из мифологии рождается философия, из философии — наука, — не кажется такой уж устаревшей и архаичной хотя бы потому, что в ней содержится одно замечательное качество — она фиксирует последовательность «партикуляризации» мира на все большее количество «дробных» областей и сегментов реальности. Это дробление реальности становится сегодня фактом неоспоримым. Но одновременно возникает естественный вопрос: а каков был мир и представление об этом мире у человека до начала дробления? «Ни религия, ни философия, — говорит С.Н. Трубецкой, — в древнейших своих формах не различали между физическим и метафизическим». Ведь сама современная наука такую партикуляризацию считает чуть ли не первейшим условием своего существования, преломляющуюся в ней через

спецификацию и конкретизацию предмета исследования...

Однако мало кто обращает в таком контексте проблемы внимание на одно немаловажное свойство этого изменения истории человеческой культуры — ее *необратимость*. Современный человек словно бы обречен на все большую и большую партикуляризацию «своего» — т.е. окружающего мира, с одной стороны, и своих представлений об этом мире, с другой стороны. Этот вектор изменения человеческого отношения к миру нам удивительно напоминает изменение сугубо физическое самой Вселенной, т.е. самого этого мира-космоса. Та физическая реальность — тот набор particles (буквально: частей-частиц), из которого он сейчас состоит, отнюдь не был таким всегда. Научно установлено, что перед последним фазовым переходом (похолоданием) физическая материя и ее части (частицы) были связаны совсем по-другому и поэтому Вселенная тогда была другой...

Человека, людей вообще, как это принято сейчас говорить — эпохи господства религии и мифа объединяли другие силы, которые перестали преобладать после перехода его в фазу господства философии (VI—IV вв. до н.э.) и тем более — и фазу господства науки (XVII в. н.э.). История общества, по нашему глубокому убеждению, пережила точно так же, как и история космоса (Вселенной), несколько «фазовых переходов». Эта аналогия напрашивается еще и потому, что проблемы, стоящие перед космологией (физикой) и обществознанием, — схожи, так как определяются на сегодняшний день одной и той же задачей — поиском концепции (теории), дающей или способной дать *целостное* представление, в одном случае — об устройстве Вселенной, в другом — об устройстве общества и его отношении к этой Вселенной. Решая задачу «целостности», и обществознание, и космология сталкиваются, каждая по-своему, с одной и той же *проблемой* — на ранних стадиях эволюции Вселенной (общества) физические (социальные) процессы определялись *другими энергиями*, недостижимыми в современных условиях. Причем не просто недостижимыми, но — что более существенно

— *невоспроизводимыми* в современных условиях. Но ведь совершенно так же и в истории общества — энергии и силы, определявшие эпоху господства мифа, религии и философии, — сегодня невоспроизводимы. Для выявления сущности эпох мы можем создавать только правдоподобные модели, но не потому, что мы лишены *способности* рационально реконструировать, а потому, что мы лишены самой *возможности* адекватного проникновения в те эпохи, так как не имеем тех типов связей, сил и энергий, которые только и составляли тогда существо господствующих отношений. Они закрыты от нас именно своей *целостностью*. Мы же в силу *наших* ценностей реконструируем их как только *сумму частей*.

...Мы имеем дело с утратой целостности бытия, которая постепенно, шаг за шагом «вымораживалась», проявляясь к нам в увеличивающейся партикуляризации. Только при таком понимании истории как общества, так и Вселенной, своеобразном «космо-социальном параллелизме», представления о «наивной античности» оказываются нелепыми хотя бы потому, что в отношении к существовавшей тогда цельности бытия современная эпоха со всеми ее достижениями кажется не просто наивной, но, скорее, ущербной, хотя нами самими по аналогии с «древней наивностью» она отнюдь не воспринимается такой. Другим тогда было состояние общественного бытия, другими были душевные и умственные энергии, определявшие на тот момент подлинно целостный взгляд на мир»¹.

Этот обширный подбор цитат содержит в себе целый ряд крайне важных для нас положений, каждое из которых будет использовано и обсуждено нами в своем месте. Начать же это обсуждение следует с проблемы утраты целостности бытия и трудности, если не сказать — невозможности полноценного осознания нами этой утраты. Действительно: в самом процессе партикуляризации заложена некая парадоксальная амбивалентность. С одной стороны, процесс партикуляризации приводит к

¹ Павленко А.Н. Европейская космология... С. 243-244.

утрате цельности бытия, с другой стороны, он приводит к обретению множественности возможностей, и, таким образом, один и тот же процесс может восприниматься и как утрата, и как обретение — все зависит от точки зрения участника процесса. Проблема усугубляется тем, что процесс этот необратим, а потому участник процесса практически не волен в выборе точки зрения, ибо точка зрения полностью зависит от того места, которое занимает человек в необратимом процессе партикуляризации. Начиная с какого-то определенного момента этого процесса человек может перестать осознавать утрачиваемое как утрату и воспринимать только обретаемое, в жертву чему и приносится утрачиваемое. Другими словами, с какого-то момента человек будет воспринимать утрачиваемое как то «не ценное», от чего он сознательно отказывается, а обретаемое — как то «ценное», которое он сознательно завоевывает. Именно на этом этапе возникают представления о «наивной античности» — «детстве человечества», о «диком Средневековье», о «примитивной музыке дикарей» или о «несовершенстве крюковой нотации». К явлению такого же порядка в каком-то смысле можно отнести и понимание истории музыки как процесса поступательного усложнения функциональных взаимоотношений в звуковысотных системах.

Такого рода представления порождаются тем, что усложнение начинает пониматься как совершенствование, а путь от простого к более сложному — как путь от примитивного и несовершенного к более совершенному. Однако тут возникает проблема парадоксальных взаимоотношений простоты и сложности. Что считать истинной простотой и истинной сложностью? Можно много говорить о сложности простоты и о простоте сложности, а также о том, что простота сложнее сложности, а сложность проще простоты, но все это будет только игрой парадоксов. Для нас здесь важно отметить другое, а именно то, что в контексте процесса партикуляризации человеческого общества и Вселенной различие между простотой и сложностью может

быть интерпретировано как различие энергетических уровней. Переход от простоты и целостности к сложности и множественности означает общее понижение энергетических и силовых уровней, или «похолодание» и «вымораживание» — как образно определяет этот процесс А.Н. Павленко. Причем более ранние стадии процесса партикуляризации, характеризующиеся большей простотой и целостностью, становятся недоступны для понимания людей, находящихся на более поздних стадиях, характеризующихся сложностью и множественностью, ибо простота и целостность не могут быть «схвачены» сложностью и множественностью. Именно в этом смысле более ранние этапы закрыты для нас своей целостностью, и, очевидно, именно это имел в виду Конфуций, сказавший: «Хотя прежние люди в церемониях и музыке были дикарями, а последующие людьми образованными, но если бы дело коснулось употребления их, то я последовал бы за первыми».

Красноречивой иллюстрацией к только что сказанному может послужить цитата из книги «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе», в которой говорится о невозможности существования богослужебного пения в условиях современного мира и которую я позволю себе здесь привести. «Сложная, множественная структура сознания, присущая современному миру, просто не может охватить богослужебно-певческую систему во всем ее единстве и всей простоте, из-за чего богослужебное пение распадается на части и начинает существовать по частям. Аскетика как молитвенная организация жизни существует сама по себе; Устав как знание структуры службы существует сам по себе; наконец, обладание навыками движения голоса существует само по себе. Все это существующее некогда как единое целое распалось на отдельные области знаний и виды деятельности, но отнюдь не потому, что увеличился объем и сложность каждой из областей, но потому, что сознание утратило способность фокусировать их в единое целое. Мы можем интеллектуально осмыслить двойное значение

крюкового знамени, мы можем констатировать, что крюковое знамя обозначает одновременно и определенное движение голоса, и определенный аскетический акт сознания, но мы не можем актуально переживать факт того единства, которое заложено в простоте крюкового знамени. Единство крюкового знамени, объединяющего в себе и движение голоса и движение молящегося сердца, есть продукт другого сознания, и адресовано оно также другому сознанию. Сознание, обладающее сложной множественной структурой, <...> не может принимать участия в процессе живого осуществления богослужебной певческой системы»². Собственно говоря, причиной невозможности существования богослужебно-певческой системы в условиях современного мира и является процесс партикуляризации, или «вымораживание» бытия.

Теперь, после того как мы в общих чертах наметили проблему процесса партикуляризации, являющегося главным содержанием как истории Вселенной, так и истории общества, следует обратить внимание на то, что в этом процессе можно выделить определенные этапы или фазы. Конечно же, сам процесс партикуляризации, или «остывания», протекает равномерно, но время от времени в этой равномерности происходит накопление количественных изменений, приводящее к качественному скачку, или «фазовому переходу», что и позволяет выделять в этом равномерном процессе отдельные этапы или фазы. И именно эти «качественные скачки», или «фазовые переходы», являются теми непреодолимыми преградами, которые не дают нам возможности осознания и воспроизведения состояний более ранних стадий существования Вселенной и общества.

Именно об этом говорит и космологическая инфляционная теория, утверждающая, что определенные этапы существования Вселенной, отделенные друг от друга «фазовыми переходами», отличаются друг от друга не только степенями

² Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. М., 1997. С. 179.

мощности энергетического уровня и состоянием вещества, но и фундаментальными качествами пространства и времени, в результате чего процессы, происходящие на более ранних этапах существования Вселенной, не могут быть даже смоделированы и представлены на более поздних этапах. Собственно говоря, это было известно индусам еще в глубокой древности, и инфляционную теорию можно рассматривать как практическое приложение концепции четырех мировых эпох. Ведь согласно этой концепции Критаюга, Третаюга, Двапараюга и Калиюга представляют собой стадии единого процесса деградации, или вымораживания, бытия, а при переходе от одной стадии к другой происходит падение сил, управляющих миром, вырождение духовных и физических сил человека, ухудшение параметров пространства, сокращение сроков существования органических и неорганических объектов в силу «старения» времени, истончение социальных связей — словом, происходит все то, что предполагается современной инфляционной космологической теорией. И если мы освободим древнюю концепцию четырех мировых эпох от ее традиционно-го историко-мифологического наполнения, то получим некий универсальный принцип фаз и фазовых переходов, который может быть применен не только при изучении истории Вселенной и общества, но также использован и при рассмотрении общих культурологических проблем и более частных вопросов, связанных со становлением музыкальных систем.

Собственно говоря, когда А.Н. Павленко пишет о фазе господства религии и мифа, фазе господства философии и фазе господства науки, то хотя под всем этим и подразумевается принцип фаз и фазовых переходов, но речь идет все же не столько о самом принципе фаз, сколько о тех явлениях, которые его выявляют, — о религии, философии и науке. И несмотря на то, что разговор об этих явлениях затрагивает более общие моменты — «осевое время» или начало Нового времени — все же схема эта остается слишком приблизительной, т.е. недостаточно точной, с одной стороны, и недостаточно общей — с другой. Нас же

сейчас будет интересовать именно более четкая формулировка принципа фаз и фазовых переходов, взятого самого по себе, вне зависимости от явлений, его наполняющих, а для этого должна быть предложена новая терминологическая схема, обобщенно и вместе с тем точно отражающая соотношение фаз, или, лучше сказать, иерархию фаз процесса партикуляризации.

В основу этой терминологической схемы мы положим понятия культуры и цивилизации в том смысле, в котором они употребляются О. Шпенглером: «...у каждой культуры своя *собственная цивилизация*. В первый раз эти два слова, обозначавшие до сих пор смутное этическое различие личного характера, рассматриваются здесь в периодическом смысле, как выражение строгой и необходимой *органической последовательности фактов*. Цивилизация есть неизбежная *судьба* культуры. Здесь мы достигаем того пункта, с которого становятся разрешимыми последние и труднейшие вопросы исторической морфологии. Цивилизация — это те самые крайние и искусственные состояния, осуществить которые способен высший вид людей. Они — завершение, они следуют как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как неподвижность за развитием, как умственная старость и окаменевший мировой город за деревней и задушевым детством, являемым нам дорикой и готикой. Они — неизбежный *конец*, и тем не менее с внутренней необходимостью к ним всегда приходили... *Чистая цивилизация как исторический процесс представляет собой постепенную разработку (уступами, как в копиях) ставших неорганическими и отмерших форм*»³. Употребление понятий культуры и цивилизации будет лишено у нас всех хронологических привязок и всего исторического наполнения, которым нагружены эти термины у Шпенглера. Пока что культура и цивилизация будут обозначать только две фазы процесса партикуляризации, или «вымораживания», независимо от хронологического или исторического контекста, хотя, пожалуй, чуть ли не единственную хронологическую привязку

³ Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. М.-Пг., 1923. С. 30-31.

Шпенглера стоит привести в интересах дальнейшего изложения: «Переход от культуры к цивилизации протекает в античности в IV столетии, на Западе в XIX»⁴.

Две неотвратно и необратимо следующие друг за другом фазы, обозначаемые терминами «культура» и «цивилизация», покрывают только какую-то часть процесса партикуляризации, образующуюся вокруг фазового перехода от культуры к цивилизации, и отнюдь не исчерпывают всего спектра возможностей или иерархических уровней вымораживания. Это предполагает возможность выявления хотя бы еще двух фаз, одна из которых предшествует культуре, а другая наступает вслед за цивилизацией. Фазу, предшествующую культуре, мы обозначим термином *иконосфера*, а фазу, последующую за цивилизацией, мы определим термином *информосфера*, в результате чего получим последовательность четырех фаз: *иконосфера—культура—цивилизация—информосфера*.

Понятие *иконосферы* достаточно подробно обсуждалось в книге «Культура, *иконосфера* и богослужбное пение Московской Руси», однако там рассматривался частный конкретный случай противостояния понятий культуры и *иконосферы* на примере западноевропейской ренессансной культуры и одновременно существующей с ней *иконосферы* Московского государства. Теперь же на некоторое время нам нужно освободить понятие *иконосферы* от конкретного исторического наполнения и попытаться рассмотреть *иконосферу* только как фазу, предшествующую культуре. Если, по словам Шпенглера, «цивилизация есть неизбежная судьба культуры», то *иконосфера* может быть определена как необходимая предпосылка возникновения культуры. Можно сказать, что *иконосфера* так относится к культуре, как культура относится к цивилизации. И если, по Шпенглеру, цивилизация занимается разработкой отмерших форм некогда живой культуры, то культура занимается разработкой отмерших форм, которые были наполнены жизнью на стадии *иконосферы*. Таким образом,

⁴ Там же. С. 31.

иконосфера может быть рассматриваема как некое внутри-утробное существование культуры. Забегая вперед, укажем на то, что необходимым условием культуры является рефлексия и что переход от иконосферы к культуре есть переход от состояния неосознанного единства и спонтанности к состоянию рефлексизирующей осознанности. Что же касается информосферы, то ее можно определить как стадию, на которой рефлексия достигает пределов своих возможностей. Являясь неизбежной судьбой цивилизации, информосфера есть то, что следует за «самыми крайними и искусственными состояниями», она есть то, что следует за остановкой и смертью, другими словами, информосфера есть разложение и тление цивилизации, или даже проще: разложение и тление само по себе.

Таким образом, иконосфера, культура, цивилизация и информосфера представляют собой фазы последовательного «остывания», или утрачивания Бытия, на протяжении которого единое и целостное переживание Бытия дробится на все большее и большее количество фрагментов, в результате чего реальность распадается на бесчисленные осколки, из которых уже невозможно реконструировать никакое целое. Тот же самый процесс может быть истолкован и другим способом, при котором акцент будет сделан не на утрате целостности, но на обретении множественности. В этом случае последование иконосфера—культура—цивилизация—информосфера будет восприниматься как поступательное и целенаправленное усложнение форм, как появление все большего количества возможностей и горизонтов, как возрастание объема знаний. Но независимо от наших оценок и предпочтений суть всего этого остается одна: обретение множественности и сложности неизбежно влечет утрату целостности и простоты, а увеличение объема знаний напрямую связано с отчуждением от Бытия. Чтобы лучше осознать это положение, последовательность терминов: иконосфера, культура, цивилизация и информосфера следует заменить последовательностью понятий: причастность, соучастие, сочувствующее понимание и

знание, каждое из которых будет характеризовать взаимоотношения сознания с Бытием. Причастность следует понимать как полное и безраздельное слияние сознания с Бытием, при котором сознание и Бытие представляют собой единую целостность, не затронутую никакой рефлексией, никаким делением на сознание и Бытие. Именно появление рефлексии приводит к тому, что единая целостность Бытия и сознания нарушается, и место причастности занимает соучастие, т.е. такое взаимоотношение Бытия и сознания, при котором сознание всего лишь участвует в Бытии. Следующая фаза отчуждения сознания от Бытия заключается в том, что сознание более уже не соучаствует в Бытии, но лишь сочувствует Бытию и понимает его. И наконец, на последней фазе отчуждения сознание всего лишь знает о Бытии, не понимая и не чувствуя его, не говоря уже о соучастии или причастности. Именно эта своеобразная ситуация «информированности о Бытии» в какой-то степени послужила причиной того, что последняя фаза отчуждения сознания от Бытия названа нами информосферой. Таким образом, фазы процесса партикуляризации, или вымораживания, будут образовывать такую последовательность: иконосфера, характеризующаяся полной причастностью сознания Бытию, культура, характеризующаяся соучастием сознания в Бытии, цивилизация, характеризующаяся сочувствием и пониманием Бытия, и информосфера, уделом которой является знание, или «информированность» о Бытии.

Эта схема может быть приложена как ко всей истории человечества в целом, так и к отдельным культурам и цивилизациям в том смысле, в котором они понимаются Шпенглером и Тойнби. Если речь идет об истории человечества в целом, то нетрудно заметить, что предлагаемая схема почти что полностью совпадает с общеизвестной и общепринятой схемой, упоминаемой также и А.Н. Павленко: «из мифологии рождается философия, из философии — наука». Вся разница заключается лишь в том, что в схеме мифология—философия—наука отсутствует четвертая фаза, соответствующая информосфере. Поскольку мы живем в

постиндустриальном информационном обществе, то, не обрекая себя долгими раздумьями, предварительно определим начинающий господствовать в наши дни вид деятельности как «информатику», придавая ей самое широкое и общее значение, и тогда вышеприведенную схему можно будет закончить так: «наука вырождается в информатику». В таком виде наша схема охватывает всю историю человечества, начиная с каменного века вплоть до наших дней, и не вступает в особые противоречия с общепринятой схемой. Однако обе эти схемы — и предлагаемая здесь, и общепринятая — вступают в противоречие с Новозаветным Откровением, вернее, они просто не оставляют места для него. И здесь мы сталкиваемся с поразительным феноменом всеобщего игнорирования Новозаветного Откровения именно как Откровения.

Собственно говоря, нет никакого сознательного и целенаправленного игнорирования Новозаветного Откровения, ибо игнорирование есть всего лишь неизбежное следствие историкоцентризма, укоренившегося в западноевропейском сознании Нового времени. Чем бы ни занималось западноевропейское сознание Нового времени — философией, музыкой, математикой, литературой, политикой, — все это осуществляется в истории, для истории, благодаря истории и просто даже самой историей. В этом смысле Новозаветное Откровение есть всего лишь один из эпизодов мировой истории. Пускай этот эпизод крайне значителен, и пускай он имеет огромное влияние на последующий ход исторического развития, но все равно это только одно из исторических событий, находящееся в ряду других событий. Христос — один из величайших учителей и реформаторов человечества, но кроме него историю творили и Будда, и Сократ, и Конфуций. Христианство — мировая религия, но история знает и другие мировые религии. Именно такая объективная, «историческая» точка зрения и является, по сути дела, игнорированием Новозаветного Откровения, и чтобы преодолеть эту ситуацию, нам нужно увидеть соотношение истории и Новозаветного

Откровения с другой, «невидимой» нам стороны.

Видимая, известная часть этого соотношения заключается в том, что Новозаветное Откровение действительно является одним из исторических событий. Невидимая нам и поэтому игнорируемая нами часть этого соотношения заключается в том, что история является лишь эпизодом Новозаветного Откровения, ибо Новозаветное Откровение по сути своей метаисторично. Сейчас нас будет интересовать не столько то, что история представляет собой некий эпизод, заключенный между грехопадением и вторым пришествием, сколько то, что в этот эпизод, именуемый мировой историей, в виде исторического события вторгается метаистория, изначально содержащая в себе всю мировую историю. В этой метаисторичности исторического события заключается непреходящая новизна Нового Завета, заставляющая воскликнуть апостола Павла: «Прежнее все прошло, теперь все новое». Здесь речь идет не просто о каком-то «осевом времени», но о фундаментальном обновлении и преображении всей истории. Практическим выражением этого фундаментального обновления является летоисчисление, по которому — хотим мы того или нет — живет весь мир и точкой отсчета которого является Рождество Христа. Однако это обновление не находит никакого отражения ни в схеме миф—философия—наука—информатика, ни в схеме иконосфера—культура—цивилизация—информосфера. И если мы хотим принять реальность Новозаветного Откровения и при этом не утратить той части реальности, на которую указывают наши схемы, нам необходимо каким-то образом совместить обе стороны реальности. Мы не можем менять внутреннюю структуру схем, ибо в таком случае мы получим что-то вроде «осевого времени», что недостаточно для передачи фундаментальной новизны Нового Завета, и поэтому единственное, что может адекватно отобразить эту новизну, — это введение понятий новой иконосферы, новой культуры, новой цивилизации и новой информосферы. Таким образом, мы получаем две последовательности: последовательность иконосферы, культуры,

цивилизации и информосферы, исходной точкой которой является грехопадение и изгнание из рая, и новую последовательность: христианскую иконосферу, христианскую культуру, христианскую цивилизацию и христианскую информосферу, исходной точкой которой является пришествие Спасителя в мир.

Здесь мы на новом уровне сталкиваемся с проблемой единой истории человечества и снова приходим к выводу, что единство истории — это видимость или даже фантом. История состоит из ряда фаз и ряда энергетических перепадов, причем с пришествием Христа начинается новая история, что проявляется в том, что цикл фаз иконосфера—культура—цивилизация—информосфера снова воспроизводится на новом уровне в новых условиях, обретая при этом совершенно новый смысл. Если мы попробуем нагрузить этот обобщенный двоящийся цикл конкретным историческим содержанием и ограничим наше поле зрения только Передним Востоком, Средиземноморьем и Европой, оставляя за кадром Индию, Дальний Восток и Америку, то получим следующую картину, состоящую из «ветхого» цикла и «нового» цикла.

Фаза древней иконосферы: Шумер, Аккад, Египет и Крит, III–II тысячелетия до н.э.

Фаза древней культуры: греческие города-государства и Этруски, VIII—IV вв. до н.э.

Фаза древней цивилизации: завоевания Александра Македонского и Римская Республика IV—I вв. до н.э.

Фаза древней информосферы: Римская Империя I—III вв. н.э.

Фаза новой иконосферы: Византия, IV—X вв. н.э.

Фаза новой культуры: Западная Европа, X—XVIII вв. н.э.

Фаза новой цивилизации: Французская Революция, Наполеоновские войны и мировые империи XVIII—XX вв. н.э.

Фаза новой информосферы: постиндустриальная эпоха и мировая информационная империя, конец XX в. и далее.

Эта схема представляет собой крайне упрощенную и крайне огрубленную картину, лишенную каких-либо деталей и нюансов, однако более подробные разъяснения по этому поводу должны стать предметом особого исследования, которое отвлечет нас от наших непосредственных целей. Не место здесь заниматься также расхождениями и совпадениями между предлагаемой схемой и схемами Шпенглера и Тойнби. Единственное, что необходимо отметить именно сейчас, так это то, что начало нового цикла фаз отнюдь не означает окончания древнего цикла. Циклы могут накладываться друг на друга и существовать одновременно в разных регионах земного шара, что и приводит к немыслимому многообразию современного мира, где часть людей живет в условиях иконосферы первобытнообщинного строя, а часть людей живет в условиях империи информосферы, часть людей живет, еще не зная о том, что Спаситель пришел в мир, а часть людей живет уже в постхристианском обществе. Накладываться друг на друга и существовать одновременно могут не только циклы фаз, но и фазы одного цикла. В книге «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» была уже рассмотрена ситуация одновременного сосуществования ренессансной культуры Западной Европы и иконосферы Московской Руси в XIV—XV вв.

Если мы наложим эту схему на приведенную выше систему соотношений музыки*космической корреляции, музыки революционного преобразования действительности и богослужбного пения, то обнаружим, что музыка космической корреляции и музыка революционного преобразования действительности относятся к разным циклам фаз, а музыка революционного преобразования действительности и богослужбное пение относятся к разным фазам одного цикла. Принимая во внимание тот факт, что фазы одного цикла отделены друг от друга энергетическими перепадами, или «фазовыми сдвигами», а разные циклы вообще относятся к разным областям Бытия, мы снова должны утвердиться во мнении, согласно которому различные типы

организации звукового материала суть следствие наличия различных энергетических уровней раскрытия Бытия и различных способов раскрытия Бытия, в силу чего ни о каком филогенезе различных видов музыки речи идти не может, а потому и о единой истории музыки говорить некорректно. Единственное, что до какой-то степени может позволить нам выстраивать столь различные явления, как музыка космической корреляции, богослужбное пение и музыка революционного преобразования действительности, в общую последовательность, так это необратимость процесса партикуляризации, девальвации, или «выстывания» Бытия, в силу которого каждое последующее явление обладает меньшей целостностью, меньшим энергетическим потенциалом и большей усложненностью по сравнению с предыдущим по времени явлением.

Именно этот процесс партикуляризации и выстывания породил ситуацию, в которой оказался автор этих строк, бродя по Британскому музею, когда каждый переход из египетских и ассирийских залов в залы греческой античности и даже каждый переход из залов греческой архаики в залы греческой классики начал переживаться как процесс утраты какого-то важного аспекта бытия, и даже более того: вся античная Греция, оказавшись сопоставленной с Египтом и Вавилоном в замкнутом пространстве одного музея, начала восприниматься как некий декаданс человеческого духа. Теперь становится ясно, что это переживание связано с энергетическим перепадом, образующимся между фазой иконосферы и фазой культуры. Египет и Вавилон являются конкретным историческим содержанием фазы древней иконосферы, а классическая Греция является конкретным историческим содержанием фазы древней культуры. Переход от Египта и Вавилона к классической Греции есть переход от полной причастности сознания Бытию к соучастию сознания в Бытии. Именно эта утрата полноты причастности Бытию и воспринимается как декаданс человеческого духа, хотя оборотной стороной этой утраты и является обретение усложненной множественности и видимое

увеличение степеней свободы.

Все только что сказанное позволяет по-новому взглянуть на гегелевский приговор искусству, о котором мы говорили в самом начале. Этот приговор возник почти что в самый момент фазового перехода, когда фаза культуры сменялась фазой цивилизации. Именно этот момент перехода породил, очевидно, ощущение необратимо и неотвратно утрачиваемого смысла искусства, ибо если в эпоху культуры искусство переживается как соучастие в Бытии, то в эпоху цивилизации искусство начинает ощущаться всего лишь как сочувствующее понимание Бытия. Думается, что именно это имел в виду Гегель, когда писал уже приводившиеся нами слова: «Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование. Конечно, можно надеяться, что искусство всегда будет подниматься и совершенствоваться, но форма его уже перестала быть наивысшей потребностью духа. Во всех этих отношениях искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным». Это следует понимать в том смысле, что искусство утрачивает метафизическую необходимость, или, говоря словами Хайдеггера, перестает быть «существенным необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь-бытия». И именно эта утрата метафизической необходимости искусства происходит при переходе от фазы культуры к фазе цивилизации.

Другой важной особенностью гегелевского приговора является то, что в нем практически полностью игнорируется все связанное с понятием иконосферы. Это станет особенно очевидным, если мы припомним замечание Хайдеггера: «О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков». Из этих слов явствует, что между греками, с которых началось все западное мышление, и гегелевским приговором не стоит ни Новозаветное Откровение, ни христианская иконосфера — и здесь в который раз мы снова сталкиваемся с феноменом игнорирования Новозаветного

Откровения. А ведь в эпоху христианской иконосферы приговор искусству был не только вынесен, но и приведен в исполнение, ибо, как уже было показано в книге «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси», ни иконопись, ни зодчество, ни система богослужбного пения не являлись искусствами, но представляли собой аскетические дисциплины. Возвращение к искусству в Европе происходит где-то примерно в XI—XII вв. Поэтому по меньшей мере некорректно говорить обо всем западном мышлении, начавшемся с греков, игнорируя фактор христианства. Однако у Хайдеггера за скобками остается не только то, что имело место между греками и гегелевским приговором, но и то, что было до греков, а именно древняя, или «ветхая», иконосфера Египта, Шумера и Вавилона. И здесь уже вырисовывается определенная закономерность: гегелевский приговор функционирует и имеет смысл только в пределах культуры и цивилизации. Сфера его компетенции не распространяется ни на христианскую, ни на древнюю иконосферу. А потому мы все же можем вынести решение о гегелевском приговоре: этот приговор справедлив, но ограничен в своем применении. Он работает и имеет силу лишь в определенном «зазоре» Бытия.

Когда Хайдеггер пишет о том, что «решение о гегелевском приговоре будет вынесено, если только оно будет вынесено, на основе истины сущего, и это будет решение об истине сущего», то в конечном итоге это есть не что иное, как проявление историкоцентризма с его неотъемлемым атрибутом — «судом истории». Ведь что такое «истина сущего», на основе чего должен быть вынесен приговор? Не является ли эта «истина сущего» тем самым способом раскрытия Бытия, о котором так много говорилось уже на предыдущих страницах? Но если это так, то почему мы должны выносить решение именно на основе того способа раскрытия Бытия, той «истины сущего», за которой «стоит все западное мышление, начиная с греков», совершенно игнорируя другие способы раскрытия Бытия? Мы живем в эпоху, когда, Космос разрушен, Бог умер и История закончилась, или, говоря другими словами,

Бытие перестало открываться нам как Космос, как Откровение и как История, а потому нам нет резона отдавать предпочтение какому-либо из этих способов. Наша судьба и наше призвание заключаются в том, чтобы, не участвуя ни в одном из них, видеть истинность и реальность каждого из них. Нам предуготована своя «истина сущего», и смысл этой истины сводится к тому, что Бытие отдалается от нас, уходит от нас, закрывается для нас. Это тотальное ускользание Бытия дает нам возможность увидеть мир таким, каким его ещё никто не видел и каким можем увидеть его только мы, сквозь пальцы которых Бытие уходит, как песок. И в этой новой картине мира гегелевский приговор представляет собой лишь фрагмент реальности, однако без серьезного осмысления этого фрагмента нам не удастся составить представление о картине в целом.

До сих пор нашей задачей являлось создание самого предварительного наброска этой новой картины. Нам нужно было нащупать самые общие и вместе с тем фундаментальные параметры ее построения, причем в качестве отправной точки наших рассуждений была выбрана музыка как явление, через которое Бытие открывается самым прямым и непосредственным образом. Теперь, когда благодаря музыкальным классификациям новая картина мира может быть представлена в виде общих таблиц и схем, мы можем считать выполненной поставленную перед нами предварительную задачу. На этом завершается общая часть нашего исследования, и мы можем приступить к специальной части, в которой более подробное рассмотрение фигуры композитора и феномена композиторской музыки послужит жизненной иллюстрацией и конкретным, практическим приложением нащупанных нами в этой части общих принципов.

О СОЗВЕЗДИИ РЫБ

Порою мы теряем способность удивляться и видеть удивительное в явлениях, достойных самого глубокого удивления. В силу привычки нам начинает казаться естественным и само собой разумеющимся то, что не является ни естественным, ни само собой разумеющимся.

К таким, переставшим нас удивлять, удивительным явлениям с полным правом можно отнести возникновение музыки *res facta* и принципа композиции в рамках христианской традиции. Как принципы, столь противоречащие изначальным интенциям христианства, могли зародиться в самом лоне христианской церкви? Как эти принципы могли стать для нас носителями и выразителями христианской идеи? Без ответа на эти вопросы мы никогда не сможем добраться до сущности феномена композиторской музыки, но чтобы ответить на них, нам необходимо осознать фундаментальное противоречие, изначальное таящееся в исторической судьбе христианства.

Первое, на что следует обратить внимание в этом плане, — это то, что христианская концепция истории далека от оптимизма.

В связи с последними событиями истории человечества сам Спаситель говорил: «Сын человеческий пришед найдет ли веру на земле?» (Лк. 18:8) и «Молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою» (Мф. 24:20).

Согласно многим Отцам Церкви под зимой следует понимать общее духовное охлаждение, и особенно охлаждение любви, характеризующее последние времена, о которых сказано: «И, по причине умножения беззакония, во многих охладеет любовь» (Мф. 24:12). Это остывание духа любви, предреченное Евангелием, во многом перекликается с концепцией вымораживания Бытия вообще и, в частности, с инфляционной теорией, о которой достаточно уже говорилось в первой части данной работы. Однако сейчас нас будут интересовать внутренние механизмы этого вымораживания, пролить некоторый свет на которые нам поможет рассмотрение особенностей зодиакального знака Рыб.

То, что мы живем в Эру Рыб — хотим того или нет, — есть данность астрономическая и данность астрологическая. Астрономическая данность заключается в том, что точка весеннего равноденствия проходит знак Рыб на протяжении 2160 лет, начиная от рубежа н.э. примерно до 2160 года н.э., и все то время, пока точка весеннего равноденствия находится в знаке Рыб, вполне обоснованно с астрономической точки зрения характеризуется нами как Эра Рыб.

Астрологическая данность заключается в том, что с глубокой древности и у халдейских мудрецов, и вавилонских звездочетов созвездие Рыб ассоциировалось с представлением о Мессии, из чего выводилось, что явление Мессии должно было хронологически совпадать с вступлением равноденственной точки в знак Рыб. Уже в XVII в. Иоганн Кеплер опубликовал специальную работу, доказывающую, что Вифлеемскую звезду следует искать в созвездии Рыб. Он высказал точку зрения, что так называемое «Великое соединение» эллинского Юпитера и иудейского Сатурна в знаке Рыб, имевшее место в 7 г. до н.э., и есть та самая «Звезда Магов», которая вела волхвов с Востока к месту

рождения Спасителя. Впрочем, об этом «Великом соединении» было известно и современникам этого события, о чем свидетельствуют действия царя Ирода по отношению к младенцам Вифлеема. Если мы вспомним к тому же, что слово ΙΧΘΥΣ (рыба) рассматривалось ранними христианами как криптограмма из пяти начальных букв словосочетания «Ἰησοῦς Χριστός θεοῦ Υἱός Σωτήρ» (Иисус Христос Божий Сын, Спаситель)» и что эту криптограмму, равно как и изображение рыб, можно встретить и на стенах римских катакомб, и на произведениях раннехристианского искусства, то станет понятным, почему Эра Рыб является в то же самое время и Христианской Эрой, или Эрой Христа.

Но когда мы говорим о созвездии Рыб в связи с Эрой Христа, то невозможно обойти вниманием один факт, на который неоднократно указывал Карл Юнг в связи с нашим временем и который заключается в том, что знак созвездия Рыб есть двойной знак, состоящий из двух Рыб, и что точка весеннего равноденствия в процессе своего пересечения данного созвездия проходит сначала по одной, а затем по другой рыбе. «Северная, или восточная, рыба, в область которой весенняя точка вступила в начале нашей эры, соединена с южной, или западной, рыбой так называемой «связкой». Последняя представляет собой полосу слабо светящихся звезд, образующую средний сектор созвездия, по южному краю которого постепенно передвигалась весенняя точка.

Точка пересечения эклиптики с меридианом, расположенная на хвосте второй рыбы, приходится примерно на XVI в. — время Реформации, известное своим значением для западного символизма. С тех пор весенняя точка успела пройти по южному краю второй рыбы; в ходе третьего тысячелетия она вступит в созвездие Водолея. Если обозначение Христа одной из рыб проинтерпретировать астрологически, его придется отождествить с первой, вертикально расположенной рыбой. В конце времени за Христом следует Антихрист. Логично предположить, что начало энантиодромии приходится на середину пути между двумя рыбами. Мы уже видели, что это так и есть. При непосредственном

приближении ко второй рыбе начинается эпоха Ренессанса, а вместе с ней приходит и тот дух, кульминация которого наблюдается в нынешнее время»¹.

Таким образом, две рыбы, образующие созвездие Рыб, могут быть интерпретированы как Христос и Антихрист, а перемещение точки весеннего равноденствия от одной рыбы к другой может быть интерпретировано как постепенное ослабление сил христианской любви и веры, с одной стороны, и нарастание антихристовых сил своеволия и безверия, с другой стороны, причем такие явления, как Ренессанс и Реформация, находятся в полном хронологическом соответствии с вхождением точки весеннего равноденствия в Антихристову область созвездия Рыб. Неизбежность этого процесса предначертана в словах Спасителя, сказавшего: «Я пришел во имя Отца Моего, и не принимаете Меня; а если иной придет во имя свое, его примете» (Ин. 5:43). Из всего сказанного можно сделать вывод, что Христианская Эра, или Эра Рыб, может быть разделена на два периода примерно равной протяженности.

Первый период начинается с пришествия Христа в мир и характеризуется господством веры, любви и послушания. Второй период характеризуется непрерывным нарастанием безверия, вражды и своеволия и кончается пришествием Антихриста, или того, кто приходит во имя свое в отличие от Христа, пришедшего во имя Отца. Некоторые Отцы Церкви интерпретируют первый период как Тысячелетнее Царство Христа, во время которого Сатана пребывает скованным в бездне. По истечении тысячелетнего срока Сатане «должно быть освобожденным на малое время» (Откр. 20:13), и это освобождение совпадает по времени со вторым тысячелетием нашей эры и со второй половиной Эры Рыб.

Для нас крайне важно подчеркнуть заключенное в словах Спасителя противопоставление Христа и Антихриста как противопоставление пришедшего во имя Отца и пришедшего во имя

¹ Юнг К. Aion. М., 1997. С. 104.

свое. По сути дела, здесь речь идет о послушании и своеволии. О послушании как о фундаментальном факторе христианской жизни мы достаточно писали уже в первой части данной работы. Сейчас следует напомнить только о том, что послушание является необходимейшим условием любого христианского начинания, и утрата послушания равносильна утрате реальности христианского спасения. В этой связи крайне важно свидетельство преподобного Симеона Нового Богослова, который еще в XI в. указывал на оскудение послушания, наблюдаемое в мире и в монашеской жизни. Это оскудение послушания, становящееся заметным к концу первого периода Эры Рыб, влечет за собой возрастание своеволия, порождающее в конечном итоге тот феномен «воли к власти», о котором так много писал Ницше и который Хайдеггер считал основным содержанием истории Нового времени.

Послушание и своеволие можно рассматривать как наиболее сокровенные и наиболее фундаментальные мотивы, определяющие ориентацию человека в мире. От того, какой из этих мотивов преобладает в человеке, зависит то, каким образом Бытие будет открываться человеку, какие цели человек будет преследовать, какими стратегиями будет пользоваться, в каких оперативных пространствах действовать, какими методами оперировать.

Для человека, в котором послушание оскудевает, а своеволие становится доминирующим, Бытие перестает раскрываться как Откровение, которому он дает место в себе, и начинает раскрываться как История, в которой он действует как творческая личность. Целью такого человека становится не спасение, условия для которого он должен создать в себе самом, но преобразование действительности, в процессе которого человек сам создает в окружающем мире нужные для себя условия, исходя из собственного волеизъявления и целеполагания. Стратегией такого человека становится не теозис, или обожение, при котором происходит таинственное преображение «внутреннего

человека» в процессе аскетического подвига, но революция, понимаемая как тотальное преобразование мира путем максимально возможного целенаправленного волеизъявления. Оперативным пространством такого человека становится не икона, где личность реализуется через узрение Христа в своей сокровенной глубине, но произвол, при котором личность реализует себя через принципиально новые, небывалые прежде свершения. Методом организации звукового материала при этом становится не принцип *varietas*, смысл которого заключается в узнавании изначальной модели, ставшей основой для последующих вариантных воспроизведений, но принцип композиции, смысл которого заключается в осуществлении новаторского шага — новации, успех которой становится тем больше, чем более ощутим разрыв с исходной моделью. Наконец, послушание и своеволие реализуются как совершенно разные системы звуковысотной организации. Послушание проявляет себя через систему богослужебного пения, переживаемого как аскетическая дисциплина, а своеволие проявляет себя через музыку, переживаемую в конечном итоге как свободное искусство.

Таким образом, два периода Эры Рыб, или Христианской Эры, представлены двумя различными природами человека, или даже, если можно так сказать, людьми разных пород. Для человека первого периода Бытие раскрывается как Откровение, его целью является спасение, стратегией — теозис, оперативным пространством — икона, методом организации звукового материала — принцип *varietas*, наконец, звуковой системой, в которой реализует себя человек первого периода, является богослужебное пение. Для человека второго периода Бытие открывается как История, его целью является свобода и преобразование действительности, стратегией — революция, оперативным пространством — произвол, методом организации звукового материала — композиция, наконец, звуковой системой, в которой реализует себя человек второго периода, является музыка, причем музыка именно композиторская. Несмотря на

столь кардинальные различия, оба типа человека принадлежат к одной эре, к одной эпохе, они взаимообусловлены и связаны между собой. А поэтому все перечисленные выше параметры следует воспринимать не только как некие статические данности, но как некие тенденции, в направлении к которым или, наоборот, отталкиваясь от которых, движется человек Христианской Эры.

Проблему противоречия христианских и антихристианских тенденций, прочно переплетшихся меж собой, особенно во второй период Эры Рыб, очень емко очертил Хайдеггер в следующих словах: «Что с разворачиванием новоевропейской истории христианство продолжает существовать, этому разворачиванию в образе протестантизма даже способствует, приобретает значимость в метафизике немецкого идеализма и романтизма, видоизменяясь, балансируя и идя на компромисс, примиряется всегда с господствующей эпохой и всегда утилизирует завоевания модерна для церковных целей, — это сильнее всего доказывает, что христианство со своей средневековой, *образующей историю* силой распрощалось. Его историческое значение заключается уже не в том, что оно способно создать само, а в том, что с начала Нового времени и на всем его протяжении оно остается тем, в отталкивании от чего явственно или неявно самоопределяется новая свобода. Освобождение от данной в Откровении достоверности спасения отдельной бессмертной души есть одновременно освобождение для такой достоверности, в которой человек сам собой может обеспечить себя назначением и задачей»².

В этой цитате для нас крайне важна мысль о некоторой опосредованности и даже зависимости «новой свободы» и «новой достоверности» от «достоверности спасения», ибо и новая «свобода», и «новая достоверность» делаются явными и реализуются только постольку, поскольку они отталкиваются от «старой достоверности спасения». Старая достоверность представляет собой то, вне чего «новая достоверность» попросту не может о себе заявить. В схематичной форме можно сказать, что «новая

² Хайдеггер М. *Время и Бытие*. М., 1993. С. 119.

достоверность» начинается как комментарий к «старой достоверности», продолжается как полемика со «старой достоверностью» и как критика ее, а кончается как полное отвержение и отрицание этой самой «старой достоверности». Но и комментирование, и критика, и полное отрицание немыслимы вне того, что комментируется, что критикуется и что отрицается. Поэтому, как бы ни отрицалась и ни отвергалась «старая достоверность», она всегда будет присутствовать в «новой достоверности» как скрытый, но необходимый исток ее существования.

Все сказанное можно целиком отнести к соотношению богослужебного пения и композиторской музыки, в котором богослужебное пение будет пониматься как проявление «достоверности спасения», а композиторская музыка — как проявление «новой достоверности». При своем зарождении в каролингскую эпоху музыкальная система представляет собой не более чем теоретическое осмысление богослужебно-певческой системы. На этой стадии «новая достоверность» есть всего лишь некоторая рационализация «достоверности спасения».

Со временем музыкальное начало все более и более эмансипируется от богослужебно-певческой системы, что можно интерпретировать как высвобождение «новой достоверности» из канонических и аскетических уз, обусловленных старой «достоверностью спасения», однако это высвобождение музыкального начала осуществляется за счет как осознанного, так и неосознанного отталкивания от богослужебно-певческого канона, что создает неявную, но жесткую опосредованность композиторской музыки богослужебным пением.

Даже тогда, когда музыка становится абсолютно самодостаточной и самодовлеющей в сонатном Allegro XVIII—XIX веков — даже тогда концертная эстрада есть не что иное, как подмена соли, на которой священнодействует вдохновенный артист и у подножия которой разместились слушатели, внимающие таинству искусства, как некогда прихожане храма внимали Божьему слову, исходящему из уст священнослужителя. Ведь неспроста

филармонические залы и залы оперных театров часто называют «храмами искусства» по аналогии с Божьим храмом, а композиторов, пишущих музыку для исполнения в этих залах, называют «творцами» по аналогии с Богом-Творцом.

Таким образом, даже в момент максимального отрыва от сакрального канона и от «достоверности спасения» композиторская музыка сохраняет некую пуповинную связь с тем, от чего всеми силами пытается оторваться, и внутреннюю память о том, что всеми способами пытается вытеснить.

В этой двойственности и амбивалентности заключается вся сущность принципа композиции. Этот принцип может работать только там, где есть «разница потенциалов» старой и новой достоверности. И может быть, даже не совсем верно ассоциировать принцип композиции исключительно с «новой достоверностью» и «новой свободой». Скорее всего, «старую достоверность» и «новую достоверность» следует рассматривать как тенденции, как некие константы, между которыми осуществляется действие принципа композиции.

В этом смысле принцип композиции можно трактовать как показатель взаимоотношений этих тенденций и этих констант. И здесь следует указать на еще один очень важный момент, связанный с амбивалентностью принципа композиции. Дело в том, что силы взаимного отталкивания и притяжения, центробежности и центростремительности, складывающиеся между «старой» и «новой» достоверностью, а также внутри самого принципа композиции, отнюдь не находятся в состоянии равновесия: силам отталкивания и центробежности отдается явное и сознательное предпочтение. Можно сказать, что смысл композиции заключается в том, чтобы, оперевшись на традицию, как можно сильнее оттолкнуться от нее, причем с каждым новым отталкиванием разрыв с традицией, олицетворяемой в данном случае сакральным канонам, должен увеличиваться, ибо в противном случае результат такого отталкивания не будет считаться удовлетворительным.

Само собой разумеется, что последовательность, цепь

подобных отталкиваний будет оборачиваться все более и более значительным отходом от сакрального канона, а стало быть, и все большей свободой от него. Это неукоснительное удаление от сакрального канона и обретение свободы начинает переживаться как история, т.е. как целенаправленный поступательный процесс усложнения и усовершенствования. Здесь мы воочию можем убедиться в органической связи истории с принципом композиции. Принцип композиции попросту немыслим вне истории, и, с другой стороны, история наиболее полно и последовательно осуществляется именно в развертывании принципа композиции.

Для сравнения можно указать на то, что принцип бриколажа, обеспечивающий создание все новых и новых комбинаций на основе изначально заданного набора элементов, и принцип *varietas*, обеспечивающий создание все новых и новых вариантов на основе изначально заданной модели, по своим конструктивным особенностям абсолютно чужды истории, так как ни бесконечное комбинирование изначально заданного набора элементов, ни бесконечное варьирование изначально заданной модели никак не может привести к возникновению целенаправленного поступательного процесса усложнения и усовершенствования.

И комбинаторика бриколажа, и варьирование *varietas* могут порождать лишь повторяющиеся, циклические процессы вечного возвращения и вечного пребывания, сущность которых изначально чужда сущности исторического процесса, квинтэссенцией какового можно считать идею прогресса. Зато эта идея конструктивно присутствует уже в самой амбивалентности принципа композиции, который не комбинирует, не варьирует, но отталкивается от исходно заданного путем привлечения новых элементов и средств. Собственно говоря, амбивалентность композиции заключается в том, что одновременно осуществляется отталкивание от изначально заданного и привлечение принципиально нового к тому, от чего осуществлялось отталкивание, или, другими словами, амбивалентность принципа композиции

может быть сведена к единовременному взаимодействию центробежных и центростремительных сил, в котором, как уже говорилось, явное и сознательное предпочтение отдается центробежным силам, что и порождает в конечном итоге переживание истории.

Конечно же, подобное неравное противоборство центробежности и центростремительности, притяжения и отталкивания не может продолжаться до бесконечности, и рано или поздно неизбежно должен наступить момент, когда возобладавшие силы отталкивания и центробежности приведут к разрыву связи, соединяющей «старую» и «новую» достоверность. Но в таком случае «новая достоверность», существующая только за счет отталкивания от «старой достоверности спасения», уже более не сможет осуществлять себя, а это значит, что принцип композиции, работающий на разнице потенциалов «старой» и «новой» достоверности и попросту невысказанный вне двойственности и вне амбивалентности, также не может быть более реализован. Таким образом, неизбежное окончание действия принципа композиции, или конец времени композиторов, изначально заложено в самом принципе композиции.

После всего сказанного выше можно попытаться ответить на вопросы, поставленные в начале данной главы: как принцип композиции, по ряду своих характеристик противоречащий изначальным интенциям христианства, мог зародиться в самом лоне христианской церкви и как этот принцип на какое-то время мог стать носителем и выразителем христианской идеи? Начнем с того, что уже в самом Евангелии говорится о неизбежности утраты веры и охлаждении любви. Утрата веры и охлаждение любви означают то, что переживание Откровения становится все более опосредованным и все менее актуальным. Таким образом, речь идет об отчуждении Откровения, а смысл отчуждения Откровения заключается в том, что Откровение перестает быть единым всеобъемлющим фактом и превращается в факт истории, или в историческое событие. В актуальном переживании

Откровения нет места истории, ибо нет места истории там, где до конца осмыслены и прочувствованы слова: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века». Когда же раскаленный смысл этих слов начинает выстывать, возникает некая историческая перспектива, позволяющая взглянуть на чаемое с некоторой дистанции. В конечном итоге и воскресение мертвых, и жизнь будущего века вообще уходят за исторический горизонт, Христос превращается в исторический персонаж, деятельность которого обсуждают Ренан и Толстой, а история делается единственной актуальной реальностью, с которой имеет дело человеческое сознание.

Таким образом, отчуждение Откровения происходит через посредство Истории, и процесс отчуждения Откровения есть История, ибо у Истории нет иного содержания, кроме отчуждения Откровения. Вот почему История — это явление сугубо Христианской Эры, она никогда не имела места и никогда не может иметь места вне христианства. То, что история экстраполируется на мир, лежащий за пределами христианской традиции, есть лишь следствие историоцентризма и евроцентризма, смешивающего понятие истории с понятиями хронографии, историографии, летописания и вообще всякой хронологической информации.

И Древний Египет, и Китай, и Индия, и античная Греция дали миру высочайшие образцы хронографии, летописания и историографии, однако это не имеет никакого отношения к истории, ибо систематические сведения о разливах Нила, о солнечных затмениях, о сменах царских династий, о завоевании и гибели государств, о победах и поражениях великих полководцев, о стихийных бедствиях и моровых язвах еще не есть история. История есть целенаправленный поступательный процесс, в котором осознанно осуществляет себя свобода, ставшая единственной и высшей целью человека, его высшей достоверностью. Осуществить же себя эта достоверность свободы может только в отталкивании от достоверности спасения, а потому достоверность свободы с проистекающими из нее следствиями

— стратегией революции, оперативным пространством произвола и методом композиции — целиком и полностью обусловлена христианством и существует только на почве христианства.

Вот почему, хотя принцип композиции и противоречит изначальным интенциям христианства, тем не менее он немислим вне христианства, целиком и полностью находится в зоне действия христианства и на определенном этапе своего становления является даже носителем и выразителем христианской идеи.

Для того чтобы убедиться в том, что принцип композиции есть действительно сугубо христианский феномен, необходимо самым подробнейшим образом рассмотреть взаимоотношения композиторской музыки с григорианской системой богослужебного пения, чему и будет посвящено наше дальнейшее исследование. Сейчас же в качестве отправной точки рассуждения можно предложить созвездие Рыб как некий небесный аналог интересующей нас проблемы.

Соотношение двух рыб, образующих созвездие, по которому проходит точка весеннего равноденствия в нашу эру, может приоткрыть занавес над сложными и противоречивыми взаимоотношениями григорианской системы пения и композиторской музыки. И кто знает — быть может, здесь кроется нечто большее, чем просто аналогия. Быть может, здесь мы прикасаемся к тайне взаимоотношений Откровения, Космоса и Истории...

О ПРОБЛЕМЕ НОВИЗНЫ

Еще одним удивительным фактом, которому мы перестали удивляться, является факт одержимости западноевропейского сознания проблемой новизны. Новое окружает нас со всех сторон. Новое — это и среда нашей жизни, и ее субстанция.

Мы живем в эпоху Нового или даже Новейшего времени. Половина обитаемого мира носит название Нового Света. Понятие «нового» практически во всех областях человеческой деятельности соответствует понятиям правильности, высококачественности и желанности. Что же касается музыки, то, начиная со времени *Ars nova*, каждая генерация композиторов выдвигает новую концепцию музыки, причем вся предшествующая музыка начинает отвергаться как нечто устаревшее и недостаточно совершенное. В результате создание нового превращается в единственно возможный способ самореализации человека. Перефразируя Декарта, можно сказать: «Я создаю новое — следовательно, существую», и эту формулу можно считать первой аксиомой западноевропейского сознания.

Мы привыкли к такому положению вещей, и нам кажется совершенно естественным то, что, только создавая новое, человек обретает подлинное существование. Однако если мы обратим

свой взор к Древнему Египту, Китаю, Индии, Греции, Западной Европе первого тысячелетия и к современным традиционным культурам, то не найдем и следа подобной абсолютизации нового, скорее наоборот: во всех этих случаях мы столкнемся с абсолютизацией старого. Это значит, что наше отношение к проблеме новизны не является таким уж естественным и само собой разумеющимся, и, чтобы понять его действительную природу, нужно выяснить сначала, как вообще оно могло возникнуть и что стояло у истоков такого столь неординарного явления, как абсолютизация нового.

Конечно же, не так трудно просчитать, что таким приоритетным отношением к новому западноевропейское сознание целиком и полностью обязано христианству. Уже само наличие Ветхого и Нового Заветов превращает понятие новизны в одну из фундаментальных религиозных категорий. Но здесь необходимо провести четкую границу между тем, как категория нового понимается в Откровении и в Священном Писании, и тем, как эта категория начинает трактоваться западноевропейским сознанием в ходе дальнейшего исторического развития. В Откровении категория нового есть не столько хронологическое понятие, связанное с появлением чего-то ранее не бывшего, сколько понятие онтологическое, указывающее на определенное состояние и качество Бытия. Новое, понимаемое как онтологическая данность, уже более не подвластно ни течению времени, ни хронологии. Новизна Новозаветного Откровения есть абсолютная и окончательная новизна. Не может быть ничего нового — вне этой новизны, не может быть никакой истории там, где произошло полноценное восприятие этой новизны.

Сущность этой новизны провозглашена в чеканной формуле: «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился». Таким образом, новизна как онтологическая данность может быть сведена к полному и фундаментальному преобразению человеческой природы, облекшейся во Христа. «Кто во Христе — тот новая тварь», — говорит апостол Павел, и в этих словах можно

усмотреть не только указание на сущность новозаветной новизны, но и на необходимое условие ее осуществления, а именно на то, что обновление и преображение человеческой природы есть лишь результат облечения во Христа. Облечение во Христа, или, говоря по-другому, обретение Царства Небесного, не дается само по себе, о чем недвусмысленно сказано в Евангелии: «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12). А это значит, что новизна как онтологическая данность может оказаться необретенной вследствие недостаточности употребленных усилий или же оказаться утраченной вследствие ослабления усилий. В последнем случае новизна, лишившаяся Христа, перестает быть онтологической, бытийственной данностью и превращается в данность хронологическую или историческую, однако сознание, в котором происходит эта утрата, скорее всего, может не заметить подмены, но об этом мы будем говорить позже, а сейчас нам следует вернуться к новозаветной онтологической новизне.

Говоря о непреходящей новизне, принесенной Откровением, невозможно миновать проблему личности. Ни одна религия мира, ни одна философская система не ставила вопрос об онтологическом основании личности на том уровне, на котором он ставится в Новозаветном Откровении. И атман, и нирвана, и дао, и идея метемпсихоза, и греческий аид, и иудейская геенна — все это скорее снятие вопроса о бытийном основании личности, чем решение его.

Только Откровение Нового Завета приоткрывает тайну личности как вечной реальности, причем не тайну какой-то абстрактной идеи личности, но тайну каждой отдельной конкретной личности: «В доме Отца Моего обителей много; а если бы не так, Я сказал бы вам: «"Я иду приготовить место вам"» (Ин. 14:2). Бесчисленное множество обителей в доме Отца есть бесчисленное множество ликов вечности, предуготованных для бесчисленного множества конкретных личностей с тем, чтобы каждая личность могла узреть саму себя в своем вечном лике

через посредство Христа. В этом узрении своего вечного лика и заключается новозаветная тайна личности, и эта тайна приобщения к Бытию совершается только через Христа и только во Христе. Личность, даже только прикоснувшаяся к этой тайне, начинает существовать в совершенно особом пространстве — в иконическом пространстве, или в пространстве иконы. В этом пространстве каждый сиюсекундный жест, каждое сиюсекундное действие как бы удваивается в вечности, а вечность, в свою очередь, наполняет каждый жест и каждое действие. «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2:20), — говорит по этому поводу апостол Павел. И именно просвечивание вечного лика Христа в чертах конкретной личности и составляет суть пространства иконы.

В каждой новой личности лик Христа просвечивает по-новому, и в бесчисленном множестве новых личностей, раскрывающих бесчисленное множество новых аспектов единого вечного лика, заключается суть принципа *varietas*, являющегося главным законом, на основании которого разворачивается все происходящее в пространстве иконы. Именно благодаря этому закону обеспечивается узнавание лика Христа в чертах каждой новой личности, подобно тому как мелодическая модель *poean'ы* узнается в каждом новом антифоне данного модуса, и именно действие этого закона является практическим и осязательным проявлением абсолютной и окончательной новизны Откровения.

Но и принцип *varietas*, и пространство иконы, и порождаемая этим пространством абсолютная новизна могут существовать только там, где личность прозревает свой вечный лик во Христе, где человек, облекшийся во Христа, становится новой тварью во Христе. Личность, начинающая утрачивать Христа, неизбежно утрачивает свою причастность к вечности и к Бытию, она теряет свое онтологическое основание. Но поскольку личность, утрачивающая свои бытийные корни, не может ни нормально функционировать, ни нормально жить вообще, то ей приходится искать новое онтологическое основание, и такое основание

личность находит в себе самой. Личность, нашедшая онтологическое основание в самой себе, самоутверждающаяся, самоценная личность вступает в совершенно особые отношения с Бытием и с вечностью: отныне и Бытие, и вечность такая личность должна обеспечивать или даже завоевывать себе сама, и это завоевание осуществляется путем утверждения своей неповторимости. Для личности, нашедшей онтологическое основание в себе самой, уже не нужно узреть некий вечный лик, таинственно присутствующий в ней, равно как и в бесчисленном множестве других личностей; для такой личности необходимо обнаружение и осознание индивидуальных неповторимых черт, присущих только ей и отличающих ее от всего прочего множества личностей.

Такое утверждение собственной неповторимости создает вокруг себя пространство, в корне отличное от пространства иконы, и этим новым пространством является пространство произвола. В этом пространстве каждый сиюсекундный жест, каждое сиюсекундное действие абсолютизируются в самих себе и укореняются в вечности и в Бытии именно в силу своей небывалой новизны и неповторимости. Конкретное же возникновение новизны и неповторимости обеспечивается принципом композиции, выполняющим роль механизма, предназначенного для производства новых и неповторимых структур.

Таким образом, решая проблему новизны, мы столкнулись с фактом существования двух типов личности: личности, полагающей онтологическое основание во Христе, и личности, полагающей онтологическое основание в себе самой. Действия личности, полагающей онтологическое основание во Христе, осуществляются в пространстве иконы, где лик Христа раскрывает свои бесчисленные аспекты в бесчисленном множестве личностей посредством принципа *varietas*.

Действия личности, полагающей онтологическое основание в себе самой, осуществляются в пространстве произвола, где вкоренение в вечность и в Бытие происходит путем утверждения неповторимых индивидуальных черт личности, закрепляемых

специально создаваемыми структурами при помощи принципа композиции. Эти типы личности находятся между собой в определенных хронологических и функциональных отношениях. Пришествие Спасителя в мир, его страсти и искупительная жертва создали условия для возникновения новой реальности — личности, полагающей онтологическое основание во Христе и знаменующей собой полное обновление человеческой природы. Ослабление интенсивности переживания, данного в Откровении, истончение веры и охлаждение любви, предсказанные в Евангелии, создают предпосылки для появления нового типа личности — личности, забывающей Христа и полагающей онтологическое основание в себе самой.

Таким образом, личность, полагающая онтологическое основание во Христе, не только появляется много раньше по времени, чем личность, полагающая онтологическое основание в себе самой, но и во многом предопределяет сам факт ее существования, ибо и возникновение, и становление личности, полагающей онтологическое основание в себе самой, происходит за счет отталкивания от личности, полагающей онтологическое основание во Христе, и даже за счет угасания последней.

Здесь уместно напомнить приводившуюся уже цитату из Хайдеггера: «Освобождение отданной в Откровении достоверности спасения отдельной бессмертной души есть одновременно освобождение для такой достоверности, в которой человек сам собой может обеспечить себя назначением и задачей». Если достоверностью личности, полагающей онтологическое основание во Христе, является спасение, то достоверность личности, полагающей онтологическое основание в себе самой, может быть определена как свобода. На практике же не может быть свободы самой по себе. Для реализации идеи свободы необходимо нечто, по отношению к чему свобода может проявить себя как свобода. Достоверность свободы реализуется и осознает себя только в отталкивании от достоверности спасения, и самоутверждение достоверности свободы происходит за счет истончения и

угасания достоверности спасения. Вот почему и достоверность свободы, и личность, полагающая онтологическое основание в самой себе, и пространство произвола, в котором такая личность осуществляет свои действия, и принцип композиции, обеспечивающий фиксацию неповторимости индивидуальных черт, завоевывающих личности, и вечность, и бытие, — все это возможно только на почве христианства, в контексте христианства и притом в противоборстве с христианством.

Возвращаясь к проблеме новизны в свете всего сказанного, можно констатировать, что существуют две концепции новизны, или два независимых друг от друга переживания нового. Суть новозаветной новизны заключается в том, что вечный лик Христа проступает каждый раз по-новому в каждой новой личности, чем и приобщает ее к вечной новизне и к Бытию. Новизна этого рода обеспечивается принципом *varietas*. Суть нововременной западноевропейской новизны заключается в том, что каждая новая личность заявляет о своей принципиальной новизне через демонстрацию своих неповторимых индивидуальных черт, чем и утверждает себя в вечности и в Бытии. Новизна этого рода обеспечивается принципом композиции. Эти две противоположные концепции новизны, или две парадигмы новизны, хотя и противостоят друг другу, но все же объединяются меж собой общей идеей новизны. Они подобны двум рыбам, объединенным общим для них созвездием Рыб.

Однако есть нечто третье, что противостоит этим противоположным парадигмам новизны, и этим третьим является состояние сознания, при котором любое вторжение нового воспринимается не только как нарушение цельности Бытия, но, может быть, даже как утрата Бытия самого по себе.

Это состояние сознания существовало в мире до пришествия Христа, принесшего обновление и спасение падшей природе человека. Оно существовало все то время, на протяжении которого нововременная парадигма новизны реализовала себя за счет отталкивания от парадигмы новозаветной новизны.

Продолжает оно существовать и в наше время, и причем не просто существовать, но и оказывать заметное влияние на западноевропейское сознание, почти что полностью утратившее реальные связи с христианской основой своего существования. Это состояние сознания присуще как великим культурам древности, так и традиционным культурам современности. Оно является той постоянной данностью, на фоне которой разворачивается мистерия новозаветной и нововременной парадигм новизны. В первой части данного исследования уже достаточно подробно говорилось о том, что целью таким образом организованного сознания является корреляция с космосом, стратегией — ритуал, оперативным пространством — канон, методом структурной организации — бриколаж.

Сейчас же нам следует обратить внимание лишь на то, что с точки зрения такого ритуализированного сознания, осуществляющего себя в пространстве канона через посредство бриколажа, любая новизна будет восприниматься как нарушение ритуала и канона, а стало быть как посягательство на основополагающие начала Бытия. Это отнюдь не означает, что такому сознанию не приходится сталкиваться с новым, — подобных столкновений избежать невозможно, однако вполне возможно, — и механизмы ритуала обеспечивают эту возможность — преодолевать и нейтрализовать новое путем приведения этого нового в соответствие с архетипическими моделями. Само собой разумеется, что такое неприятие нового и выросшее на его основе искусство преодоления и нейтрализации нового делают абсолютно невозможным возникновение принципа композиции.

Вот почему ни великие культуры древности, ни традиционные культуры современности не знают ни фигуры композитора, ни композиторских методик обработки звукового материала. Такое положение имеет место не в силу того, что эти культуры не дозрели еще до уровня композиторской идеи, но просто потому, что внутренняя природа этих культур изначально исключает саму возможность принципа композиции. То, что в наше время

композиторы могут появиться среди китайцев, арабов или индусов, отнюдь не опровергает всего сказанного выше. Чтобы там ни говорили, но европеец, генетически связанный со своей — пусть уже еле тлеющей — культурой, всегда будет относиться к композиторским успехам китайцев и индусов точно так же, как аутентические китайцы и индусы будут относиться к успехам «бледнолицых» мастеров йоги и тай-дзи.

Для того чтобы убедиться в том, что принцип композиции никак не может быть выведен из принципа бриколажа и что никакое перерождение или вырождение бриколажа никогда не приведет к возникновению принципа композиции, в то время как перерождение принципа *varietas* может создать условия для возникновения композиторской методики, нужно вернуться к уже разбиравшимся нами в первой части функциональным отношениям структуры и события. Взглянув с этой точки зрения на принцип бриколажа и принцип композиции, мы обнаружили, что соотношения события и структуры в этой паре функционально противоположны: в бриколаже событие является средством, а структура целью, в композиции же наоборот — структура является средством, а событие целью. Эта изначальная функциональная противоположность принципа бриколажа и принципа композиции делает абсолютно невозможной какую-либо связь или преемственность между этими принципами.

Несколько иначе дело обстоит в паре *varietas*—композиция. Как уже говорилось, в принципе *varietas* структура и событие находятся в состоянии синергийного синтеза. Это значит, что структура и событие служат одновременно и средством, и целью друг для друга, или, образно выражаясь, «омывают ноги друг другу». Однако синергийный синтез — это такое явление, которое держится на тонком равновесии функционального равноправия события и структуры, и это равновесие может быть нарушено в том случае, если один из членов этого функционального отношения начинает однозначно приписывать себе функцию цели. Именно это и происходит, когда личность перестает полагать

свое онтологическое основание во Христе и полагает его исключительно в себе самой, и именно с этим связаны истончение веры и охлаждение любви, предсказанные в Евангелии. Но что стоит за распадом синергийного синтеза и за присвоением функции цели одному из членов функционального отношения?

При ближайшем рассмотрении за этим стоит перерождение принципа *varietas* в принцип композиции, ибо когда структура и событие перестают служить друг другу одновременно и средством, и целью, как это имеет место в принципе *varietas*, и когда функция цели отнимается у структуры и однозначно присваивается событию — именно тогда принцип *varietas* и перерождается в принцип композиции. Таким образом, принцип композиции может быть понят как продукт распада принципа *varietas*, а это значит, что фигура композитора и сама идея композиции могут возникнуть только в рамках христианской традиции, породившей принцип *varietas*. Из сказанного становится также ясно, что необходимость создания нового, являющаяся неотъемлемым свойством принципа композиции, коренится в новизне, принесенной Новозаветным Откровением. И хотя здесь речь идет о фундаментальном перерождении самой сущности новизны, все же обусловленность и зависимость композиторского новаторства от новизны Нового Завета просматривается вполне отчетливо. И теперь нашей задачей будет более подробное и скрупулезное рассмотрение процесса возникновения принципа композиции на фундаменте разрушающегося принципа *varietas*.

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРИНЦИПА КОМПОЗИЦИИ

Исследовать процесс перерождения принципа *varietas* в принцип композиции, значит исследовать процесс перерождения личности, полагающей онтологическое основание во Христе, в личность, полагающую онтологическое основание в себе самой,

а поскольку конкретная реализация личности, полагающей онтологическое основание во Христе, непосредственно связана с институтом монашества и с идеей монашества вообще, то основой такого исследования должно стать рассмотрение тех метаморфоз, которые претерпела монашеская жизнь, начиная с момента своего возникновения вплоть до того времени, когда монашество перестало оказывать реальное влияние на мир. Разумеется, в этом рассмотрении мы не будем особенно углубляться в детали, ибо нашей непосредственной целью является проблема возникновения принципа композиции, но все же кое-каких моментов истории монашества нам придется коснуться.

О монашестве как о конкретном явлении, способном воздействовать на окружающий мир и преобразовывать его, можно говорить, очевидно, начиная с IV в. Начало истории монашества связано с такими именами, как преподобный Антоний Великий,

преподобный Пахомий, преподобный Макарий Египетский, преподобный Евагрий, и еще с целым рядом имен, давших миру высочайший и уже очевидно недостижимый образец аскетического подвига и послушания. Правила монашеской жизни, составленные этими египетскими Отцами, и в особенности правило преподобного Антония, а в еще большей степени, очевидно, правило преподобного Пахомия, явились тем ростком, из которого впоследствии выросло могучее дерево Типикона и церковного устава вообще.

Египетские пустыnnики оказали значительное влияние на сирийских отшельников, которые довели аскезу до крайних пределов возможности человека. Правила, предписанные уставом преподобного Пахомия, были восприняты и палестинскими лаврами, но, очевидно, наиболее полное и законченное оформление идея монашества обрела в Малой Азии усилиями святителя Василия Великого, соединившего наивысочайший аскетизм с наивысочайшей духовной ученостью, а также его ближайшими сподвижниками — святителями Григорием Назианзином и Григорием Нисским, ставшими родоначальниками так называемого «ученого монашества». За свой вклад в богословие и организационное оформление общежительного монашества святитель Василий Великий обычно почитается как Отец восточного монашества — монашества как определенного образа жизни, определенного рода организации и особого призвания.

Для нас крайне важно отметить, что одновременно с возникновением монашества были заложены начала еще двух фундаментальных явлений христианства — иконописи и богослужебного пения, и, так же как и монашество, оба эти явления зародились именно в Египте. Роль Египта как иконосферы и античного, и христианского мира — особая проблема, которой мы не будем здесь касаться, но о которой просто невозможно не упомянуть. Следует отметить только, что на самых ранних стадиях формирования христианства руководящая роль принадлежала, по выражению Н.П. Кондакова, «сиро-египетскому углу

Востока». Сейчас можно считать доказанным факт происхождения моленной иконы из погребального культа Древнего Египта и из неразрывно связанного с ним погребального портрета, клавшегося непосредственно на мумию, как это видно на примере фаюмских портретов.

Именно эти портреты, писанные на досках воском способом энкаустики, послужили тем конкретным фундаментом, на базе которого в IV—V вв. возникла христианская моленная икона. Что же касается богослужебного пения, понимаемого как система и как правило, то истоки такого понимания также восходят к музыкальной практике Древнего Египта, ибо то, что древние греки называли «номом» и что является одновременно и мелодической моделью, и мелодическим законом, по свидетельству Платона, было заимствованно именно из Египта.

Идея нома как мелодического порядка трансформировалась в идею пения на гласы, систематизирующие и упорядочивающие мелодический материал посредством гласовой классификации. Это упорядочивание происходило в IV—V вв., ибо именно к этому времени относятся первые упоминания о пении по гласам.

Монашество, иконопись и пение по гласам представляют собой нерасторжимое единство, в котором монашеская жизнь обеспечивает само существование и иконописи, и богослужебного пения. Иконопись и богослужебное пение представляют собой не виды искусства, но аскетические дисциплины, и как специализированные аскетические дисциплины они должны опираться на фундамент общей аскетики, т.е. на саму монашескую жизнь.

«Истина Божия познается силою жития» — эти слова преподобного Пахомия имеют самое непосредственное отношение и к иконописи, и к богослужебному пению, ибо уровень и качество иконописи и богослужебного пения зависят от уровня и качества аскетического молитвенного подвига, т.е. от «силы жития». Сущность монашеской жизни заключается в молитвенном

подвиге любви и послушания, и в этом смысле монашеская жизнь создает конкретные реальные условия для существования личности, полагающей онтологическое основание во Христе. Взаимные любовь и послушание, практически осуществляющиеся в общении между членами монашеской общины, а также между старцем и его духовным чадом, создают в этом мире пространство иконы небесного мира, где каждый человек является иконой, несущей в себе образ Божий, а вся община как собрание личностей раскрывает бесчисленное множество аспектов единого лика Христа, что находит отражение в принципе *varietas*, лежащего в основе пения по гласам.

Таким образом, монашество создает и реализует ту достоверность спасения, которая является основой всей христианской жизни и частными проявлениями которой являются богослужбное пение и иконопись.

Полностью сформировавшись на Востоке, идея монашества начинает постепенно завоевывать и Запад. Св. Иероним благожелательно отзывался о монашеской жизни некоторых знатных римских матрон. Святитель Амвросий покровительствовал мужской общине неподалеку от Милана. Огромное влияние на становление западного монашества оказал св. Иоанн Кассиан, но ключевой фигурой в этом отношении является св. Бенедикт Нурсийский (480-547), которого называют отцом и законодателем монашеской жизни на Западе.

Правило св. Бенедикта, опирающееся на труды преподобного Пахомия, святителя Василия Великого, св. Кассиана и Августина, представляет собой самый влиятельный документ в истории западного монашества, и именно это правило утвердил уже в 817 г. синод в Э-ла-Шапель как основное правило монашеской жизни. Идеи и практика св. Бенедикта получили особое распространение в период понтификата папы Григория Великого (святителя Григория Двоеслова, по традиции Восточной Церкви), который, по выражению Койре, превратил бенедиктинское монашество в «воинствующую армию Римской Церкви». Св. Григорий

первым из монахов стал папой и сам не колеблясь, рукополагал монахов в священство и даже поручал им апостольскую деятельность.

В своих трудах и в своей практической деятельности св. Григорий хотя и ставил созерцательную жизнь превыше всего, но в то же самое время стремился к синтезу созерцательной и деятельной жизни. Согласно ему, христианин должен «уметь, переходя к созерцательной жизни, не устраняться от жизни деятельной... И достигший созерцания не отказывается от совершения добрых дел, оставаясь тем самым полезным ближним»¹. Ориентация на гармоническое сочетание созерцательной и деятельной жизни открывала путь не только к преобразованию внутренней природы человека, но к активному преобразованию окружающего мира. Таким образом, благодаря усилиям св. Григория во второй половине первого тысячелетия западная Церковь была целиком проникнута монашескими идеалами и именно в такой форме открывала себя миру и тем народам Европы, среди которых христианское просвещение только еще начиналось.

Именно к этому периоду относится становление и кристаллизация западной версии богослужебного пения, получившей впоследствии название григорианского пения по имени св. Григория. Так же как и идея монашества, конструктивные основы богослужебного пения были принесены с Востока, ибо и сам принцип пения по гласам, и понимание гласа как определенной мелодической модели — все это было уже сформулировано в «сиро-египетском углу Востока» и в достаточной мере разработано греками.

Об этом свидетельствуют и западные источники того времени, наполненные как греческой терминологией, так и упоминаниями о греческих учителях. Однако эти общие для всего христианского мира основы богослужебного пения получили

¹ Цит. по: Омэнн Дж. Христианская духовность в католической традиции. Рим-Люблин, 1994. С. 103.

на Западе совершенно новый, индивидуальный поворот своего развития, что проявилось в возникновении целого ряда местных певческих традиций — староримской, мозарабской и кельтской. Что же касается состава и видов песнопений, то наиболее древнюю и многочисленную часть западного богослужебного пения образуют антифоны Оффиция. Этот массив песнопений состоит из нескольких пластов, самый ранний из которых составляют будничные антифоны, оформившиеся на уровне цикла в первой половине VI в., но известные нам только по письменным источникам IX в.

Следующий пласт антифонов, оформившихся в конце VI в., составляют праздничные антифоны годового цикла. Возникновение двух наиболее «молодых» видов антифонов Оффиция — библейских и агиографических — современные ученые датируют концом VI — началом VII в., причем появление этих антифонов в римском обряде связывается с деятельностью папы Григория Великого. Что же касается антифонов мессы, то как специальный корпус песнопений они появляются только в IX в., однако доступной нам оказывается их письменная редакция, датируемая XII в.

Все эти песнопения, появляющиеся на протяжении четырехсот лет, с VI по IX в., образуют собой мелодический корпус григорианики. Этот мелодический корпус может быть представлен как некая единая структура, чья конфигурация очерчивает оперативное пространство иконы, внутри которого отдельные мелодические формы организуются посредством принципа *varietas*. То, о чем мы раньше говорили обобщенно и абстрактно, теперь можно как бы пощупать руками, ибо григорианская мелодика есть не что иное, как материализация достоверности спасения и стратегии теозиса. Если бы нам удалось охватить единым взглядом эту грандиозную мелодическую структуру, то нашему взору предстал бы некий кристалл невиданной красоты, однако увидеть его мы никогда уже не сможем. Мы можем представить его себе рационально или же частично пережить его

красоту, но охватить его как единое целое нам не удастся, ибо нами утрачен тот духовный синтез, на фундаменте которого возник этот кристалл, нами утрачена достоверность спасения именно как достоверность.

В этом смысле крайне характерно отношение современного сознания к эпохе возникновения григорианского мелодического корпуса. Для большинства из нас это время представляется временем полного упадка учености и образованности. Если мы возьмем книги по истории философии, литературы, музыки или науки и откроем их на страницах, повествующих об этом времени, то неизбежно столкнемся с самыми мрачными и уничижительными оценками.

В лучшем случае мы найдем на этих страницах упоминание либо о каких-то чудом сохранившихся крохах античной учености, либо о едва заметных ростках собственно европейской философии, музыки и литературы. А ведь это время есть время возникновения ареопагитических текстов и текстов подобного Максима Исповедника. Это время переводов этих текстов на латинский язык и ознакомление с ними Запада. Это время равеннских мозаик и мозаик римских церквей Космы и Дамиана, Санта-Мария Маджоре, Санта-Прасседе, Санта-Мария ин Доминика. Это время английских и ирландских манускриптов с фантастическими кельтскими орнаментами. Это, наконец, время возникновения корпуса григорианских песнопений.

Все эти явления объединяет одно — страшная и обжигающая реальность достоверности спасения, которую мы не можем уже ни вынести, ни воспринять, ибо реальность эта скреплена силами и энергиями, во много раз превосходящими силы и энергии того мира, в котором живем мы теперь. Наше множественное раздробленное сознание не способно даже представить себе всю целостность реальности достоверности спасения.

Сущность этой целостности сформулирована в уже приведенных нами словах: «Истина Божия познается силою жития», из которых можно заключить, что ни интеллектуальное усилие, ни

чувственное восприятие, ни научная интуиция, ни художественное вдохновение не могут привести сами по себе к познанию Бога, ибо оно достигается только целокупным усилием всей жизни. Жизнь есть богопознание, и богопознание есть жизнь. При таком единстве и целостности понимания не нужно никакого специального богословия, никакого научного богопознания, ибо каждый жест, каждое действие становится богословием. То, что нам представляется скудостью и недоразвитостью, на самом деле является полнотой, которую мы не можем воспринять в силу нашей собственной скудости, и эта полнота есть полнота христианской иконосферы, превращающей каждое кажущееся нам вызывающе примитивным песнопение Антифонария, каждую кажущуюся нам излишне статичной фигуру равеннских или римских мозаик, каждую кажущуюся нам чрезмерно перегруженной лишними деталями миниатюру ирландского манускрипта в реальный акт причащения сознания достоверностью спасения.

Именно такая, абсолютная и полная, причастность сознания достоверности спасения, чуждая как рациональной, так и психологической рефлексии, является основой полноты христианской иконосферы, и ослабление этой причастности означает начало разрушения иконосферы и перерождение ее в культуру. Ослабление причастности сознания достоверности спасения обуславливается ослаблением «силы жития», а точнее, ослаблением силы монашеского жития, но поскольку в условиях иконосферы жизнь есть богопознание, а богопознание есть жизнь, то ослабление силы жития означает постепенную потерю опыта богопознания.

Утрата внутреннего жизненного опыта богопознания равнозначна утрате достоверности спасения. Достоверность спасения перестает быть достоверной, ибо она теряет свою жизненную основу. Переставая быть достоверной самой по себе, достоверность спасения начинает нуждаться в некоем подтверждении своей достоверности, и такое подтверждение она находит в рациональном и психологическом обосновании. Правда, на

первых порах, очевидно, еще рано говорить об «обосновании» — время обоснований наступит несколько позже, и уместнее говорить именно о «подтверждении», но в любом случае мы сталкиваемся с возникновением рациональной и психологической рефлексии, а это свидетельствует о нарушении единства и целостности полноты иконосферы, хотя, с субъективной точки зрения людей того времени, это нарушение целостности может еще не замечаться.

Об изменении монашеской жизни в конце первого тысячелетия свидетельствует появление целого ряда дополнений и комментариев к уставу св. Бенедикта. Св. Бенедикт Аньанский составил на основе правил св. Бенедикта целый свод предписаний о реформе монашеской жизни, принятый синодом в Э-ла-Шапель в 816-м и в 817 гг.

Примерно в это же время подобные комментарии составляются Павлом Диаконом, Смарагдом, Гильдемаром и аббатом Василием. И хотя цель всех этих комментариев и дополнений заключалась в возврате к чистоте и простоте первоначально-го бенедиктинства, на самом деле речь шла о реформировании монашеской жизни и приспособлении ее к весьма непростым и драматическим условиям жизни на переломе тысячелетий. В X в. западное монашество еще более решительно стало на путь реформ, центром которых становится аббатство Ключи, превратившееся в «монашескую империю, невероятную по своим размерам».

О ключийской реформе Дж. Омэнн пишет следующее: «Речь шла вовсе не о реформе, направленной на возврат к буквальному соблюдению Правила св. Бенедикта. Изменившаяся ситуация и новые социальные условия требовали адаптации, что выразилось в создании общинных установлений, разработанных на основе текста Бенедикта Аньанского»².

Уже в XI в. этот путь реформ приводит к возникновению трех орденов, базирующихся по-прежнему на бенедиктинской

² Омэнн Дж. Христианская духовность в католической традиции. С. 115.

духовности: Орден камальдолийских эремитов, Картузианский и Цистерианский ордена. Таким образом, к началу второго тысячелетия стремление сохранить бенедиктинскую духовность в первоначальной чистоте привело к разрастанию и усложнению правил, к скрупулезной регламентации и детальной проработке каждого жизненного акта монаха, а если учесть наличие нескольких орденов, то можно сказать, что это стремление привело к целой системе равноправно сосуществующих правил, предназначенных для сохранения целостности монашеской жизни в изменяющихся условиях внешнего мира. И вместе с тем все это свидетельствует о том, что достоверность спасения начинает требовать все больше подтверждений и уточнений для своей собственной удостоверенности.

Изменения, происходящие в монашеской жизни, не могут не затронуть систему богослужебного пения, ибо богослужебное пение как аскетическая дисциплина, опирающаяся на фундамент общей аскетики, создаваемый самой монашеской жизнью, целиком и полностью зависит от уровня, качества и состояния этой жизни. Говоря об изменениях западного богослужебного пения, происходящих в конце первого тысячелетия, мы попадаем в парадоксальную ситуацию, заключающуюся в том, что система этого пения становится практически доступной для нас только на стадии своего изменения, и о том, что имело место до возникновения изменений, мы можем судить только на основании самих этих изменений.

Однако сейчас нас будет интересовать не столько то, какой облик имела система богослужебного пения на стадии устного бытования, сколько суть тех изменений, которым она подверглась на стадии письменной фиксации. Суть же их заключалась в рационализации, регламентации и унификации устной практики системы Октоиха. В своем труде «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий» Н.И. Ефимова выделяет две стадии этой рационализации, или, как она их определяет, «две практики». Под первой практикой подразумевается

научный опыт, осмысляющий существование устной певческой традиции, а под второй практикой — «исследовательско-рационализированный опыт, окончательно закрепивший в модальной системе западноевропейского Средневековья восемь октавных звукорядов»³. На стадии первой практики изменения субъективно еще не переживаются как таковые, ибо речь идет всего лишь об упорядочивании устной практики путем ее письменной фиксации. Объективно же сам факт перевода устной традиции в режим письменности есть уже достаточно емкое изменение, которое не замечается лишь потому, что на первых порах инерция традиции еще очень сильна. Однако на стадии второй практики, которая хронологически почти что совпадает с первой, наступают более фундаментальные изменения, заключающиеся в том, что модальность архаичного формульного типа превращается путем рационализации в систему восьми октавных звукорядов. При этом внешний облик Октоиха по видимости остается неизменным, в то время как внутренний его смысл подвергается полной деконструкции.

Рационалистичность системы октавных звукорядов позволяет точно определять и аналитически обуславливать место каждого звука мелодии, место каждого тона и полутона, образующих данную мелодию, однако при этом утрачивается внутренний механизм, рождающий мелодию и оформляющий ее. Точная аналитическая фиксация каждой конкретной мелодии делает ненужным формульное мышление, каждый раз как бы заново порождающее ту же самую мелодию. При этом облегчается процесс воспроизведения мелодии, но теряется возможность постоянно-го рождения ее при каждом новом пропевании.

Можно утверждать, что точная аналитическая фиксация мелодической системы Октоиха, по сути дела, лишает ее внутреннего наполнения и внутренней жизни. Отныне мы имеем дело с муляжом или с чучелом. Подобно тому как чучело может крайне скрупулезным образом — вплоть до последней

³ Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий. М., 1998. С. 262.

волосинки на хвосте — передавать внешний облик животного, так и письменно зафиксированная мелодия может точно соответствовать контуру мелодии, рожденной модусной моделью через посредство принципа *varietas* в процессе живого пропевания. Но подобно тому, как чучело животного никогда уже не совершит живого движения, ибо внутренность его заполнена не животворящими органами, но опилками и стружками, так и воспроизведение мелодии по нотам никогда уже не превратится в живой акт рождения мелодии, зачатой модусной моделью и принципом *varietas*, ибо рационально-аналитический подход к объяснению строения мелодизма полностью заслоняет и подменяет собой переживание органического произрастания мелодии из модусных моделей посредством принципа *varietas*.

Если в устной традиции достоверность рождения конкретной мелодии подтверждается самим фактом ее рождения в процессе пропевания этой мелодии, то в письменной традиции достоверность рождения конкретной мелодии подтверждается рациональным осмыслением и анализом звукового контура данной мелодии. При этом факт рождения конкретной мелодии перестает быть актом внутреннего переживания и начинает «вычитываться» извне, а это значит, что полная причастность сознания акту рождения конкретной мелодии подменяется участием сознания в этом акте.

Здесь мы подошли к самой сути происходящего на рубеже первого и второго тысячелетия, и эта суть сводится к факту утраты целостности Бытия, раскрывающего как достоверность спасения. Если раньше достоверность спасения удостоверяла сама себя в акте переживания достоверности, в результате чего переживающее этот акт сознание делалось полностью причастным достоверности спасения, то теперь достоверность спасения начинает нуждаться в подтверждении собственной достоверности посредством рационального обоснования, в результате чего происходит отчуждение достоверности спасения от сознания, и речь может идти уже не о полной причастности, но только о

соучастия сознания в достоверности спасения.

Возникновение рационально-психологической рефлексии есть симптом утраты целостности Бытия, и именно эта утрата целостности Бытия лежит в основе таких явлений, как рациональное осмысление системы Октоиха, приведшее к возникновению системы восьми октавных звукорядов и опирающейся на нее письменной версии григорианского мелодического корпуса, а также такого явления, как рационализация монашеской жизни, приведшая к появлению в начале первого тысячелетия трех монашеских орденов — Камальдолийского, Картузианского и Цистерианского.

Утрата целостности Бытия, обнаружившая себя на стыке тысячелетий, не осталась незамеченной и была осознана наиболее проницательными умами. Так, преподобный Симеон Новый Богослов, живший в XI в., объяснял оскудение молитвенного подвига тем, что послушание постепенно покидает этот мир. О послушании уже достаточно много писалось на предыдущих страницах, и сейчас следует напомнить только о том, что послушание есть любовь и любовь есть послушание. Стало быть, когда преподобный Симеон говорит о послушании, покидающем мир, он говорит об ослаблении силы любви, скрепляющей мир. Но это еще не все. Послушание, как мы помним, есть основа синергийного синтеза структуры и события, а это значит, что ослабление силы послушания просто не может не повлечь за собой разрушение синергийного синтеза. Таким образом, преподобный Симеон говорит не только об ослаблении силы любви, но и о начале распада синергийного синтеза, вне которого немислимы ни пространство иконы, ни принцип *varietas*, а это значит, что речь идет о подрыве самих основ существования как монашеской жизни, так и системы богослужебного пения.

Все это — и утрата целостности Бытия, и распад синергийного синтеза, и вырождение полноты причастности в частичность соучастия — все это явления, сопутствующие фазовому переходу, или моменту смены фаз, когда фаза иконосферы сменяется

фазой культуры. Переход от иконосферы к культуре — это не только переход от одной парадигмы существования к другой парадигме, это не только переход от одной формы сознания к другой форме, это прежде всего энергетический перепад, при котором более высокий уровень сил и энергий сменяется менее высоким уровнем, это тот момент, когда в процессе выставления Бытия совершается качественный скачок, делающий это выставление осязаемо ощутимым.

Когда мы употребляем такие слова, как скачок или энергетический перепад, то в сознании возникает образ чего-то сразу осуществляющегося или моментально происходящего. В какой-то степени это так и есть, ибо научно-теоретические руководства, послужившие причиной фундаментальных изменений и заложившие основу рационализированной системы восьми октавных звукорядов, были созданы в необычайно короткий для Средневековья срок. Начиная примерно с 850 г. за какие-нибудь 50—60 лет появились трактаты Аврелиана из Реоме, Хукбальда, Регино Прюмского, а также анонимные трактаты «Иная музыка» и «Краткое напоминание о пении тонов и псалмов». Однако практический переход от иконосферы к культуре представлял собой более сложный, неоднозначный и продолжительный процесс, протекающий с разной скоростью в различных регионах христианского мира.

Пожалуй, с уверенностью можно утверждать лишь то, что почти сразу же после начала этого процесса произошел раскол, разделивший единую церковь на восточную церковь и западную церковь, и что этот раскол можно интерпретировать как окончание фазы иконосферы, но такая интерпретация возможна только в том случае, если под иконосферой мы будем понимать тот духовный синтез, который сплавлял Восток и Запад в единое иконическое целое. На самом же деле суть раскола заключалась в том, что одна часть церкви — а именно западная церковь — вступила в фазу культуры, в то время как другая часть церкви — восточная церковь — осталась пребывать в иконосферной

фазе. Таким образом, в некогда целостном и едином христианском мире начали существовать одновременно две разные фазы выставания Бытия — фаза культуры и фаза иконосферы. Одновременное сосуществование этих фаз продолжалось несколько сот лет — достаточно напомнить, что такой обширный регион христианского мира, как Россия, находился в фазе иконосферы еще в XVII в., т.е. тогда, когда на Западе культурная фаза приближалась к своим завершающим стадиям. Именно эта принадлежность России и Запада к двум различным стадиям выставания Бытия, а говоря проще—к различным областям Бытия, и создает ставшие уже общим местом трудности взаимопонимания, но это особая тема, которой мы не будем здесь касаться.

Сложность и неоднозначность процесса перехода от иконосферы к культуре заключается не только в том, что на протяжении какого-то времени в разных регионах христианского мира параллельно существуют и иконосфера, и культура, но и в том, что в самой культуре достаточно продолжительное время сохраняются некоторые рудименты иконосферы, в какой-то мере определяющие внешний облик культуры и даже подспудно оформляющие ее. Так, мозаики, изображающие сцены из жития Богородицы в церкви Санта-Мария ин Трастевере, выполненные Пьетро Кавалини в XIII в., в принципе мало чем отличаются от современных им греческих образцов. Достаточно четкое следование этим образцам может быть прослежено и в пизанской школе вплоть до XIV в. И подобные примеры можно приводить еще и еще. Что же касается музыки, то даже в XV в. Тинкторис разъясняет строение григорианских звукорядов через модальные формулы. Он же первым применяет термин *varietas* для обозначения особого метода Дюфаи и Окегема, порожденного постоянной работой с григорианскими первоисточниками.

Но как бы ни был сложен и многопланов переход от иконосферы к культуре, сам факт этого фазового перехода носит всеобщий и неизбежный характер, ибо процесс выставания Бытия необратим и культура, как уже говорилось, есть судьба

иконосферы, подобно тому, как цивилизация есть судьба культуры, а информосфера есть судьба цивилизации. Неизбежность перехода от иконосферы к культуре переживается как утрата целостности Бытия. На практике утрата целостности Бытия проявляется в том, что сознание перестает быть полностью причастным достоверности спасения и начинает только соучаствовать в этой достоверности. Такое частичное соучастие требует какой-то компенсации, способной восполнить утраченную полноту причастности. К этому следует прибавить, что утрата причастности сознания к достоверности спасения влечет за собой утрату переживания абсолютной новизны Нового Завета, а это значит, что неудовлетворенная потребность в новизне тоже должна быть компенсирована каким-то образом.

Принцип *varietas* не может компенсировать ни утрату полноты причастности достоверности спасения, ни утрату переживания абсолютной новизны, хотя бы потому что сам уже не может работать в сложившихся условиях. Для компенсации утраченной полноты необходимо возникновение нового принципа организации звукового материала, и таким новым принципом, приходящим на смену принципу *varietas*, является принцип композиции. Таким образом, предпосылки возникновения принципа композиции коренятся в утрате целостности Бытия и в потребности каким-то образом восполнить эту утрату.

Непосредственным же условием, необходимым для возникновения принципа композиции, является рациональное осмысление Октоиха и превращение формульной модальности в систему октавных звукорядов. Здесь следует заметить, что распад единой интонационной формулы на отдельные звуки, или, говоря по-другому, переход от синтетического понимания мелодии к аналитическому, есть также следствие утраты целостности Бытия. Разложение формулы на отдельные звуки, а стало быть, и упразднение формулы как реальной строительной единицы мелодии, делает невозможным существование принципа *varietas*. Отдельные звуки, появившиеся в результате

разложения формулы, представляют собой принципиально новые строительные единицы мелодии, и эти новые строительные единицы должны организовываться на каком-то новом основании. В качестве этого нового основания и выступает принцип композиции. Но для того чтобы принцип композиции был реализован, недостаточно только одних благоприятных предпосылок и условий. Необходимо конкретное место или пространство, в котором могло бы разворачиваться действие принципа композиции. Пространство иконы ни по своим внутренним свойствам, ни по своей внутренней метрике не способно обеспечить разворачивания действия принципа композиции, а это значит, что должно возникнуть какое-то новое пространство, и этим новым пространством является пространство произвола, внутри которого принцип композиции может мелодически организовывать отдельные звуки, появившиеся в результате разложения интонационных формул.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРИНЦИПА КОМПОЗИЦИИ

Говоря о превращении системы модальной формульности в систему октавных звукорядов и о переходе от синтетического понимания мелодии к пониманию аналитическому, мы умалчивали до сих пор о том, что этот процесс шел рука об руку с другим процессом — с возникновением и первыми шагами практики многоголосия.

Первые упоминания об этой практике связаны с именем Скота Эриугены и с трактатом Псевдо-Хукбальда «Учебник музыки», а это значит, что идея октавных звукорядов и идея многоголосия — обе они начали реализовываться практически одновременно. При ближайшем рассмотрении выясняется, что это не просто параллельно и одновременно существующие явления, но что они представляют собой фактически две стороны одной медали. По этому поводу Н.И. Ефимова пишет следующее: «Характерную особенность второй практике придает и то, что она стала функционировать параллельно с практикой раннего многоголосия. Причем научная теория ладового осмысления хорала, сформулировавшая в средневековой модальной системе звукорядные

конструкции каждого лада, его звуковой объем, единичность финального тона, а также тона речитации, определившая, наконец, позицию полутонов, тоже оформлялась одновременно с разработкой нормативов вертикальной организации звуковысотного пространства. Вспомним, к примеру, что пентахордная аналитическая схема Псевдо-Хукбальда из «Учебника музыки» <...> которая в истории музыкального мышления символизирует новую ступень осознания звуковысотных связей, вошла в музыкальную науку о монодии вместе с практикой квинтового органа. А хукбальдовское понимание консонанса, изложенное им в трактате «О музыке», вмещало в себя горизонтальное и вертикальное его измерения. ...Невольно возникает вопрос, насколько точно известная нам теоретическая концепция, абстрагированная в звукорядную плоскость, отражала уровень ладового сознания монодийной эпохи»¹.

Ответ на поставленный вопрос напрашивается сам собой: известная нам теоретическая концепция Октоиха, абстрагированная в звукорядную плоскость, ни в коем случае не отражает уровень ладового сознания монодийной эпохи, но представляет собой порождение новой эпохи — эпохи многоголосия, а точнее говоря, эпохи контрапунктического многоголосия, или проще — эпохи контрапункта. И здесь мы подходим к проблеме различных оперативных пространств, ибо понятия монодии и контрапункта самым непосредственным образом связаны с этой проблемой. Когда мы говорим о системе модальной формульности и о системе октавных звукорядов, то говорим о различных видах звукового материала. Наличие различных видов звукового материала влечет за собой наличие различных пространств, в которых эти виды звукового материала могли бы существовать и структурироваться сообразно своей природе.

С другой стороны, именно пространства различной природы и различной метрики обеспечивают само существование различных видов звукового материала. Таким образом, звуковой

¹ Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий. М., 1998. С. 262.

материал и оперативное пространство представляют собой нерасторжимое взаимообуславливающее единство, а это значит, что каждому виду звукового материала должно соответствовать свое оперативное пространство и каждому пространству соответствует свой вид звукового материала. Ответ на вопрос, поставленный Н.И. Ефимовой, столь однозначно прост именно потому, что в нем речь идет о соответствии вида звукового материала «своему» пространству. Система формульной модальности может существовать только в условиях монодического пространства, а система октавных звукорядов неразрывно связана с пространством контрапункта. Вот почему становление системы октавных звукорядов и процесс рационализации системы Октоиха нельзя рассматривать в отрыве от становления нового, контрапунктического, пространства.

Пространство монодии есть всего лишь частный случай пространства иконы, более того — оно может рассматриваться как звуковая ипостась пространства иконы. В целостности и монолитности монодии чудо теозиса, или обожения, находит наиболее полное и адекватное выражение. Только в условиях монодического пространства, только в условиях единого синергического потока модусная модель может наиболее чисто и полно удостоверить себя в конкретном варианте мелодии, а каждый новый мелодический вариант — удостоверить себя в модусной модели, в результате чего монодия может быть рассматриваема как сама себя удостоверяющая достоверность спасения.

Ослабление силы жития, о котором уже много писалось, и следующее за этим ослабление силы достоверности спасения приводят к тому, что наряду с пространством монодии начинает существовать новое пространство — пространство контрапункта, которое как бы компенсирует недостаточность, образующуюся в результате «истончения» и ослабления пространства монодии.

Парадоксальность пространства контрапункта заключается в том, что оно представляет собой совмещение двух

пространств: пространства иконы и пространства произвола. Формально это совмещение проявляется в наличии двух голосов первоначальных форм органа. В трактате Псевдо-Хуквальда они определяются как *vox principalis* и *vox organalis*. Поначалу пространство произвола как бы не имело самостоятельного, реального существования и являлось всего лишь отзвуком или рефлексом пространства иконы. Именно так дело обстоит в наиболее архаичном параллельном органе, представлявшем собой параллельное двухголосное движение в один из совершенных консонансов — октаву, квинту или кварту. При этом *vox organalis* являлся лишь точным повторением мелодического рисунка *vox principalis*, транспонированного на один из указанных интервалов. Несмотря на то, что каноническая григорианская мелодия формально не подвергалась никаким изменениям, сам факт ее удвоения вносил значительные коррективы в существо монодии.

По этому поводу в своем труде «Многоголосие Средневековья X-XIV веков» Ю. Евдокимова пишет следующее: «Казалось бы, параллельное двухголосие принципиально не меняет существа монодии: заданный напев лишь утолщается одним из совершенных консонансов. Однако, по свидетельству современников, такое двухголосие производило огромное впечатление, расценивалось как пение очень гармоничное, полное «пленительности». Это было качественно новое звучание в сравнении со звучанием монодии, воспринятое как чудо, открывшее совершенно неожиданные возможности искусства звуков <...>. Учитывая, что базисные голоса могли еще и дополнительно удваиваться и, соответственно, давать звучание трех- и четырехголосное, поддерживаемое акустикой соборного пространства, резонирующего на чистые интервалы, легко представить, какие звуковые эффекты производил, казалось бы, примитивный параллельный орган»².

² История полифонии: В 7 вып. Вып. 1. Многоголосие Средневековья X-XIV веков / Ю. Евдокимова. М., 1983. С. 20.

Параллельный органум знаменует собой ту стадию процесса отчуждения сознания от достоверности спасения, когда пространство произвола только-только начало отпочковываться от пространства иконы. По сути, оно еще даже не проявило себя именно как пространство произвола и лишь обозначило свое присутствие как некое расширение пространства иконы. Это полностью соответствует состоянию личности, которая еще полагает свое онтологическое основание во Христе, но уже готова к нахождению неких других обоснований, — во всяком случае, для этого открываются новые душевные измерения. Таким образом, достоверность спасения не перестает быть достоверной, но начинает нуждаться в неких новых средствах для своего подтверждения — именно на этой стадии монодический напев превращается в *vox principalis*, дублируемый и сопровождаемый *vox organalis*.

Однако вскоре, отпочковавшись от пространства иконы, пространство произвола начинает жить собственной жизнью. Оно еще ни в коем случае не делается автономным и остается полностью зависимым от пространства иконы, но в нем пробиваются первые ростки «произвольности». Именно эти тенденции приводят к появлению непараллельного, а затем и свободного органума.

Образцы непараллельного органума содержатся уже в трактате Псевдо-Хукбальда, где возможность отклонения от параллельного движения обосновывается чисто теоретически. Ю. Евдокимова выделяет следующие отличительные черты раннего непараллельного органума: 1) непараллельное движение возникает преимущественно в начале и в конце построения. В целом преобладает параллельное движение; 2) одной из основных форм непараллельного движения является косвенное движение, хотя в некоторых случаях допускается и противоположное движение; 3) помимо совершенных консонансов при непараллельном движении появляются и другие интервалы, в том числе и диссонирующие. Эти нормы голосоведения сохраняются

практически на протяжении всего X в. Постепенное вытеснение косвенного движения движением противоположным приводит в середине XI в. к возникновению свободного органаума. Именно в свободном органуме принцип композиции впервые реально заявил о себе. Если раньше речь шла всего лишь о предпосылках возникновения принципа композиции, то теперь можно говорить о его практическом возникновении.

Если в параллельном и раннем непараллельном органуме *vox organalis* был строго детерминирован и однозначно привязан к *vox principalis* жесткими интервальными соотношениями, в результате чего мелодический рисунок *vox organalis* не зависел от воли исполнителя или создателя, а сам органум представлял собой не столько самостоятельный вид многоголосия, сколько многоголосный способ пропевания монодии, то в свободном органуме жесткая детерминированность *vox organalis* несколько ослабевает, в результате чего исполнитель или создатель органаума получает большую свободу и мелодический рисунок *vox organalis* в какой-то степени начинает зависеть от источника и полностью обусловлен им. Таким образом, свободный органум — это уже *opus-музыка*, это уже вещь. Но это такая вещь, которая сохраняет пуповинную связь с богослужебным мелодическим континуумом, она еще не имеет основания в себе самой как в вещи.

Следующим шагом на пути обособления принципа композиции и превращения его в самодовлеющую реальность является мелизматический органум, возникший в конце XI в. и доминировавший в музыкальной практике вплоть до середины XII в. В историю музыки этот период вошел под названием «эпохи Сен-Марсьяль». Эпоха Сен-Марсьяль получила свое название от южнофранцузского монастыря Сен-Марсьяль де Лимож, в манускриптах которого содержится около ста двухголосных композиций мелизматического типа. Композиции подобного типа широко представлены в одном из манускриптов монастыря Сантьяго-де-Компостела, а также в ряде менее обширных и

значительных манускриптов Англии и Италии. Отличительной особенностью этих композиций является освобождение *vox organalis* от жесткой привязанности к *vox principalis*. Это происходит за счет отступления от строгого соблюдения выстраивания двухголосия по принципу «нота против ноты», в результате чего на один звук *vox principalis* может приходиться несколько звуков (до десяти и больше) *vox organalis*. Именно разрыв строгой привязанности *vox organalis* к *vox principalis* и составляет суть того поистине революционного шага, который отделяет органумы эпохи Сен-Марсьяля от свободного органума середины XI в.

По поводу соотношения органумов эпохи Сен-Марсьяля со свободным органумом Ю. Евдокимова пишет следующее: «Можно предположить <...>, что мелизматические органумы, сохранившиеся в манускриптах Лиможа и Сантьяго, были записаны позднее, чем в практику вошел новый стиль исполнения. Сама по себе мелизматика — это искусство сольное и импровизационное. Поэтому, возможно, мелизматические распевы вводились в органум в процессе исполнения и в записи не фиксировались. Поздний непараллельный органум мог служить своего рода интервальной схемой, на основании которой импровизировался *vox organalis*. Зафиксированный же мелизматический органум соответствовал уже стадии стабилизации такого принципа исполнения. Если искусственно изъять из *vox organalis* мелизматику, превратить двухголосие в силлабическое, мы получим «классический» свободный органум с типичными для него вертикальными сочетаниями и голосоведением»³.

Сейчас для нас важен не столько вопрос об удельном весе импровизации в формировании пышной мелизматики *vox organalis*, сколько сам факт возникновения мелодики такого типа. Даже если органумы, содержащиеся в манускриптах Лиможа и Сантьяго, представляют собой письменную фиксацию уже осуществившейся импровизации и потому не являются музыкой *res facta* в полном смысле, даже в таком случае возникновение

³Там же. С. 31.

подобных органумов знаменует собой существенный прорыв в деле становления принципа композиции и музыки *res facta*. Суть этого прорыва заключается в том, что мелодика *vox organalis* мелизматического органума — это уже не результирующая мелодика, как это было в свободном органуме, т.е. это не мелодика, образующаяся в результате выстраивания определенных интервалов от каждого звука *vox principalis*, но самостоятельная свободная мелодика, для которой звуки *vox principalis* служат лишь каркасом, на котором располагается и расцветает мелодический поток нового мелизматического типа.

Однако самое важное здесь заключается даже не в мелизматической мелодике *vox organalis*, взятой самой по себе, а в реальном осознании наличия двух самостоятельных и функционально обособленных мелодических линий — линии *vox principalis* и линии *vox organalis*, что позволяет говорить уже о линейном контрапункте.

Окончательное формирование принципа композиции именно как искусства линейного контрапункта связано с парижской школой Нотр-Дам, ставшей общеевропейским центром композиторской мысли и доминировавшей в европейской культуре с середины XII по середину XIII столетия. История школы Нотр-Дам может быть разделена на два периода: первый период связан с деятельностью Леонина и его современников, второй период, породивший грандиозные по протяженности трех- и четырехголосные органумы, связан с деятельностью Перотина.

Органумы леониновского периода имеют много общего с органумами эпохи Сен-Марсьяль и представляют собой некий переходный этап между импровизационной мелизмой и композиторски выверенным мелодизмом. О близости направлений Сен-Марсьяль и раннего периода школы Нотр-Дам свидетельствует и тот факт, что имя одного из канторов Нотр-Дам — магистра Альберта (*Magister Albertus Parisienis*) фигурирует в манускрипте Сантьяго-де-Компостела. Впрочем, почти весь музыкальный материал леониновского периода остается практически

анонимным, и даже по поводу авторства самого Леонина следует высказываться весьма осторожно. Составленная им в 60-х годах XII в. большая годовая книга органумов («Magnus Liber organi le gradali et antiphonario») неоднократно перерабатывалась на протяжении XII — начала XIII в. и в дошедшем до нас виде представляет собой собрание двух-, трех- и четырехголосных органумов, т.е. является обобщением композиторского опыта уже двух поколений школы Нотр-Дам.

Поэтому даже те органумы «Magnus Liber organi», которые написаны на два голоса, во-первых, могут представлять уже переработанный стиль Леонина, а во-вторых, вообще могли быть сочинены либо авторами перотиновского поколения, либо самим Перотином. Таким образом, судить о фундаментальных новационных шагах школы Нотр-Дам мы можем только по тем результатам, которые были достигнуты этой школой в перотиновский период ее существования.

К этим фундаментальным новационным шагам помимо введения трех- и четырехголосия прежде всего следует отнести появление самостоятельного, не связанного со словом ритма и возникновение *Halteton*-техники, или техники письма на выдержанном звуке. Появление эмансипированного от слова ритма обусловлено появлением модусной ритмики, основанной на повторении простейших ритмических формул.

Шесть ритмических формул, или модусов, складываясь в различные комбинации, образовывали ритмический рисунок мелодии. Свободно льющаяся извилистая мелодика мелизматического характера заковывалась в жесткие ритмические формулы модусов, что приводило к некой кристаллизации мелодизма и к возникновению мелодических формул-попевок. Что же касается *Halteton*-техники, или техники письма на выдержанном звуке, то ее введение практически обозначало максимально полное освоение *vox organalis* от *vox principalis*.

Движение *vox principalis* останавливалось на какое-то время на одном из звуков заданного напева, и на фоне этого

звука разворачивались обширные мелодические построения *vox organalis*, достигающие порой огромных размеров. В органах Перотина *Halteton*-эпизоды могут занимать несколько десятков тактов в современной нотации, и эти эпизоды являлись не только провозвестием грядущей свободной композиции, но и свидетельством уже реально существующего пространства произвола, пришедшего на смену пространству иконы.

Оперативное пространство произвола, реально заявившее о своем существовании в *Halteton*-эпизодах, должно было конкретно проявить себя в новой методике организации звукового материала, и такой методикой стала весьма специфическая техника, получившая в современной литературе название *Stimmtausch*. Суть этой техники заключается в перестановке одних и тех же попевок из голоса в голос, или в обмене попевок голосами, в результате чего возникает тембровое варьирование одного и того же мелодического материала.

Несмотря на кажущуюся незатейливость такого приема, техника *Stimmtausch* оказывается весьма эффективной и, что самое главное, крайне перспективной, ибо в ней реально существуют практически все фундаментальные композиторские методы организации звукового материала, доминирующие вплоть до конца XVI в.: и подвижный контрапункт, и каноническая техника, и принцип вариационности, и принцип остинантности. Таким образом, можно утверждать, что в технике *Stimmtausch* как бы в свернутом виде заключен весь проект композиторской музыки, осуществлявшийся на протяжении дальнейших столетий вплоть до возникновения функциональной гармонии, а само появление этой техники можно рассматривать как начало времени композиторов.

Может быть, кому-то покажется натяжкой такое однозначное привязывание начала времени композиторов к определенному явлению и к определенному историческому моменту. Может быть, кто-то сочтет, что начало времени композиторов — это не определенная историческая

точка, но длительный процесс, каждый момент которого с одинаковым успехом может рассматриваться как точка отсчета начала композиторской истории. В таком случае и органумы эпохи Сен-Марсьяль, и органумы, содержащиеся в «Винчестерском тропаре», составленном в середине XI в., и даже примеры из трактатов Хукбальда и Гвидо Аретинского могут рассматриваться как первые опыты композиции — и во всем этом есть своя правда.

И все же, если мы имеем в виду появление композиторского принципа во всей его полноте и чистоте, то говорить приходится об очень коротком отрезке времени — именно о второй половине XII в., а точнее — о втором поколении школы Нотр-Дам и о времени жизни ее ярчайшего представителя Перотина, которого можно считать в полном смысле слова первым композитором в истории человечества, ибо именно в принадлежащих (или в приписываемых) ему органумах мы впервые встречаем сознательно и продуманно выстроенные гигантские Halteton-эпизоды, мелодический материал которых тотально организован с помощью Stimmtausch-техники.

Здесь может сложиться несколько упрощенная картина, согласно которой оперативное пространство произвола окажется однозначно привязанным к пространству *vox organalis*, а сосуществование пространства произвола и пространства иконы будет истолковано как одновременное звучание *vox principalis* и *vox organalis*. Продолжая эту мысль, можно заключить, что вытеснение пространства иконы пространством произвола проявляется в нарушении строгого принципа контрапункта, понимаемого как принцип «нота против ноты», и в появлении большего количества звуков в *vox organalis*, которое завершается полным упразднением пространства иконы в Halteton-эпизодах, где происходит произвольное разворачивание мелодических структур *vox organalis* на фоне выдержанного звука, как бы на время оставившегося *vox principalis*.

Хотя в этом рассуждении и заключается какая-то доля истины, но думать так — значит чрезмерно упрощать проблему:

соотношение пространства иконы и пространства произвола в органуме нельзя сводить исключительно к соотношению *vox principalis* и *vox organalis*, ибо само возникновение и наличие двух голосов органума есть всего лишь следствие или функция смешения двух пространств, происходящего на более глубоком уровне.

Когда мы говорим об отрезке времени, заключенном между XII и XIII вв., и о развертывающейся на протяжении этого времени истории органума, то мы говорим о некоем переходном, промежуточном этапе. Исходным пунктом этого переходного этапа является пространство иконы, раскрывающееся в монодии конкретного григорианского песнопения, а конечным пунктом — пространство произвола, раскрывающееся в *Halteton*-эпизодах органума перотиновского типа. Между этими пунктами возникает некое диффузионное пространство, или диффузия пространств, при которой метрика одного пространства проникает в метрику другого пространства.

Пространство иконы истончается и дематериализуется, а пространство произвола материализуется и охватывает новые объемы, причем каждый новый этап этого процесса сопровождается новым соотношением голосов органума, что и дает градации вариантов соотношений органумных голосов, начиная от примеров Хукбальда и кончая *Halteton*-эпизодами у Перотина. Однако, может быть, гораздо правильнее говорить не о вытеснении пространства иконы пространством произвола и не о диффузии пространств, но о перерождении пространства иконы в пространство произвола. Можно пойти еще дальше и утверждать, что пространство произвола — это то же самое пространство иконы, только находящееся в другой фазе процесса выстывания Бытия.

Период с IX по XII в. есть период фазового перехода, отделяющий друг от друга фазы с различными энергетическими уровнями. Фаза более высокого энергетического уровня, характеризующаяся полной причастностью сознания Бытию,

сменяется фазой менее высокого энергетического уровня, характеризующейся частичным соучастием сознания в Бытии, что сопровождается утратой целостности Бытия и дроблением сознания. Пространство иконы, необходимым условием существования которого является целостность сознания, просто не может быть реализовано на энергетическом уровне фазы, характеризующейся дробностью и утратой целостности, — именно поэтому пространство иконы перерождается в пространство произвола, пространство монодии сменяется пространством контрапункта, а принцип *varietas* превращается в принцип композиции, и именно пространство произвола, пространство контрапункта и принцип композиции впервые в полный голос заявили о себе в органах Перотина, что и позволяет связывать с его именем начало композиторской эры.

ПРОБЛЕМА НОТНОГО ПИСЬМА

Перечисляя на предыдущих страницах различные удивительные вещи, уже давно переставшие нас удивлять, мы не упомянули об одной, быть может, самой удивительной, вещи — мы не упомянули о нотном письме. Композитор — это «человек пишущий», композитор — это человек, создающий музыкальные тексты, превращающиеся впоследствии в реально звучащую музыку.

Эти положения кажутся нам настолько естественными и само собой разумеющимися, что мы начинаем думать, что так было всегда и что по-другому быть не может. Однако до момента возникновения музыки *res facta* в XII в. мысль о том, что музыка может быть сочинена и записана прежде чем исполнена, выглядела противоестественно и абсурдно. Достаточно напомнить, что для великих культур древности, так же как и для традиционных культур современности, акт музицирования мыслится как вхождение в гармоническое единство с космосом, как воспроизведение резонанса вечно существующей космической гармонии, а это значит, что ни

о каком предварительном сочинении или предварительном записывании музыки речи быть просто не могло. Это вовсе не означает, что идея записи звуков мелодии была неизвестна в Древнем мире. До нас дошли образцы иероглифических записей мелодий Шумера, Угарита и Китая. В Древней Греции были созданы достаточно изощренные и совершенные типы буквенных нотаций.

Однако все эти типы нотаций предназначались только для фиксации уже осуществившегося акта музицирования, они запечатлевали лишь следы, которые оставлял живой музыкальный процесс в памяти, причем это запечатление носило обобщенный и схематический характер. И здесь дело не в том, что до определенного момента люди не могли создать достаточно совершенных нотационных систем, а в том, что в таких системах не было никакой необходимости, ибо музыка еще не стала вещью — *opus'*ом, а представляла собой поток, назначение же нотаций состояло не в фиксации потока (что невозможно по определению), а всего лишь в указании способа или пути вступления в него.

Что же касается письменной фиксации богослужебно-певческой системы, то здесь проблема усугубляется тем, что первоначально богослужебно-певческие невменные нотации предназначались не столько для фиксации звуковысотного интервального рисунка мелодии, сколько для указаний на определенным образом эмоционально окрашенные движения голоса, распевające литургический текст. Не вдаваясь в рассмотрение того, что здесь мы имеем дело с совершенно иными концепциями мелоса и нотации, в корне отличными от аналогичных музыкальных концепций Древнего мира, укажем только на то, что изначально и на христианском Востоке, и на христианском Западе богослужебное пение являлось принципиально устной традицией.

По этому поводу Н.И. Ефимова пишет следующее: «Долгие тысячелетия в преодолении пространства и времени устной

передаче мелодизированного слова помогало слово, слуховой опыт кантора. Благодаря этому певческая традиция преодолевала расстояния и продолжала жить во времени. Отсутствие в первоначальной певческой практике бесписьменной эпохи твердо оформленной качественной полноты соотношения слова и музыкальной интонации производило, по всей видимости, в сольном исполнении хора настоящее чудо. Пение в храме становилось не чем иным, как подлинно переживаемым духовным актом, связывающим псалмопевца с космосом. Торжествующая взаимозаменяемость интонационных элементов, единичность и уникальность конкретного исполнения, которое в устной форме передачи было тождественно только себе и в то же время было общим для всей локальной традиции, оставались сакраментальной тайной «естественной» музыки»¹.

Симптоматично, что первые известные нам памятники с йотированными богослужебными текстами и на Востоке, и на Западе появляются на стыке тысячелетий, в IX в. Это заставляет нас вспомнить сразу о трех фундаментальных явлениях, сопутствующих переходу от первого тысячелетия ко второму. Во-первых, это астрономическое явление, суть которого заключается в перемещении точки весеннего равноденствия от первой ко второй рыбе в созвездии Рыб, или, вернее, в том, что стык тысячелетий находится почти, что посередине пути точки весеннего равноденствия по этому созвездию, а это значит, что период устной традиции протекает под господством первой рыбы, в то время как период письменности — под господством второй.

Во-вторых, время перехода от периода устной традиции к периоду письменности совпадает с фазовым переходом от ионосферы к культуре, а это значит, что фаза христианской ионосферы связана с господством устной традиции, а фаза христианской культуры — с господством письменности. И наконец, в-третьих, переход от периода устной традиции к периоду письменности связан с утратой послушания, на что указывал

¹ Ефимова Н.И. Указ. соч. С. 262-263.

преподобный Симеон Новый Богослов. В этом смысле крайне показательно высказывание Хукбальда по поводу введенной им буквенной нотации, способной фиксировать точный интервальный ход: «Йотированная данным способом мелодия может быть пропета без учителя»². Видеть благо в возможности обходиться без учителя — значит пойти на полный разрыв с концепцией послушания, базирующейся на достоверности спасения. Это симптом того, что личность, полагающая онтологическое основание во Христе, превращается в личность, полагающую онтологическое основание в себе самой.

Когда мы говорим об эпохе письменности, то следует уточнить, что нельзя говорить просто о музыкальной письменности и что существует два диаметрально противоположных принципа, на которых базируются различные музыкальные нотации, — принцип диастиматики, или принцип точной фиксации интервальных ходов, и принцип адиастиматики, или принцип, при котором упор делается не на фиксацию интервалики, но на фиксацию других параметров мелодизма, объединяемых понятием артикуляции; причем артикуляция должна трактоваться здесь в том смысле, в котором она рассматривалась И.И. Земцовским, т.е. как способ существования музыки устной традиции и как выявление интонационного смысла через поведение исполнителя.

Таким образом, нотации, базирующиеся на адиастиматическом принципе, фиксируют саму живую и таинственную сущность интонации, в то время как нотации, базирующиеся на диастиматическом принципе, стремятся в максимальной степени к рационализации этой сущности путем разъятия ее на составные элементы. В результате звуковая данность, рассматриваемая через призму адиастиматических нотаций, предстает как континуальность, и та же данность, рассматриваемая через призму диастиматических нотаций, предстает как дискретность. Это позволяет говорить о «синтетизме» адиастиматического принципа нотаций и о «анализизме» диастиматического принципа.

² Цит. по: Ефимова Н.И. Указ. соч. С. 264.

На первый взгляд кажется, что здесь речь идет не о диаметрально противоположных принципах нотации, но всего лишь о разных стадиях развития музыкальной письменности, ибо адиастиматические нотации могут рассматриваться как архаические формы и прообразы диастиматических нотаций, более того — как некий переходный этап от устной традиции к традиции письменной или некая не до конца оформившаяся письменность.

Это как будто бы подтверждают и исторические данные, указывающие на то, что раньше или позднее диастиматические нотации неизбежно и повсеместно приходят на смену адиастиматическим нотациям. Однако смена одного другим еще не означает перерастания одного в другое и тем более не означает, что то, что пришло на смену, есть более развитая форма по сравнению с существующим прежде. На материале уже неоднократно цитировавшейся здесь книги Н.И. Ефимовой можно убедиться в том, что письменная фиксация устной хоральной традиции, осуществившаяся в каролингскую эпоху, отнюдь не являлась развитием этой традиции, но представляла собой скорее упразднение устной традиции, насаждение совершенно нового и изначально чуждого тому, что она якобы фиксировала. Подобно тому, как письменно фиксированная версия хорала не является более совершенной и развитой формой хорала устной традиции, но является чем-то совсем другим, так и диастиматические нотации не являются более развитыми формами адиастиматических нотаций, которым они приходят на смену и которые они якобы усовершенствуют.

За этими принципами нотаций стоят совершенно разные звуковые реальности: за адиастиматическим принципом стоит формульная модальность, за диастиматическим принципом стоит система октавных звукорядов. Таким образом, адиастиматические нотации представляют собой не просто некую недоразвитую форму музыкальной письменности, но являются самостоятельным и уникальным видом письменности, способным существовать в условиях устной традиции, эффективно поддерживать и передавать

ее, не нарушая ее аутентичности.

Упрек, косвенно брошенный Хукбальдом в адрес адиастиматической нотации и заключающийся в том, что в отличие от предложенной им буквенной диастиматической нотации адиастиматическая нотация не может передаваться без учителя, как раз и свидетельствует об уникальности и самостоятельности адиастиматического принципа нотации, которая есть всего лишь дополнение к устному наставлению. Но как раз именно благодаря такой вкорененности в личностную устную передачу тайны интонации от конкретного учителя конкретному ученику эта нотация и становится подлинным носителем континуальности и синтетичности звукового потока устной традиции.

То, что последующим поколениям приверженцев композиторской музыки кажется недостатком, на самом деле является сильной стороной и даже преимуществом, ибо невозможность понимания адиастиматической нотации вне предваряющего ее устного наставления есть не что иное, как утверждение необходимости послушания, занимающего, как уже говорилось, фундаментальное место в деле причастности сознания к достоверности спасения. Таким образом, адиастиматический принцип нотации утверждает приоритет послушания, в то время как диастиматический принцип его фактически отвергает — в этом и заключается суть полярной противоположности этих двух принципов.

Само название нотного знака адиастиматических нотаций — невма — говорит о многом. Латинское слово *neuma* является производным от греческого слова *ρνευμα* — дыхание, дух. Уже по одному этому видно, что речь идет о фиксации чего-то ускользающего и неуловимого, причем это ускользающее и неуловимое не преодолевается, не насилуется силою рации, как в диастиматических нотациях, но сохраняется во всей своей неуловимости. Сам акт передачи тайны интонации так же ускользающий и неуловим, как дыхание или дуновение духа, идущее от учителя к ученику. Графическое начертание невмы является всего лишь

напоминанием о тайне этой передачи, и здесь возникает вопрос: а зачем вообще понадобилось это графическое напоминание, в котором раньше не было нужды? Ответ, наверное, уже легко предугадать: эта надобность возникает в связи с тем, о чем говорит преподобный Симеон Новый Богослов, т.е. с тем, что на стыке тысячелетий послушание начало оставлять этот мир. Современные ученые-медиевисты, очевидно, не согласятся с этим и будут выдвигать свои более близкие и прагматические причины — такие, как превращение хораля в транснациональное явление, угроза «варваризации» и тому подобные факты — и по-своему они будут правы, ибо все это в действительности имело место.

Однако не следует забывать, что наличие близких, явных и прагматических причин не отрицает существование более глубоких и скрытых причин, и здесь лишь хотелось бы указать на хронологическую связь между замечанием преподобного Симеона и возникновением невменной нотации в частности.

Когда выше говорилось об адиастиматическом принципе нотации как о принципе, утверждающем послушание, а о диастиматическом принципе нотации как о принципе, отвергающем послушание, то речь шла о полярно противоположных, несоприкасающихся ориентациях музыкальной письменности. Однако это не означает, что не существовало переходных, промежуточных форм нотации, представляющих собой мостик, ведущий к появлению нотации, пригодной для композиторского творчества.

Такие нотации существовали, и к их числу можно отнести геометрическую нотацию Боэция, сквозную и октавную латинские нотации, нотацию Хукбальда, а также дасийную, или дасиальную, нотацию, применявшуюся в каролингскую эпоху. В отличие от невменной нотации, все эти нотации фиксировали лишь ступени звукоряда, практически игнорируя все остальные параметры мелодии, потому и применяться они могли только в дидактических или аналитических целях. Но именно эти цели и

преследовали авторы теоретических трактатов каролингской эпохи, а потому и рациональное осмысление хорала устной традиции в этих трактатах осуществлялось не через невменные знаки, но через знаки буквенной и дасийной нотаций, которые превращали неуловимую континуальность невмы в рационально доступную дискретность. Переходными эти нотации можно назвать не только потому, что они употреблялись только в теоретических трактатах, но и потому, что они представляли собой средство, дающее возможность обходиться без учителя и тем самым отвергать послушание, между тем как отвержение послушания — это всего лишь переходное состояние, ведущее к осуществлению своеволия, к осуществлению свободы и свободного волеизъявления.

Если следование послушанию проявляет себя графически в виде невменной нотации, а отвержение послушания — в виде переходных нотаций теоретических трактатов, то по логике вещей и свободное волеизъявление, или своеволие, тоже должно иметь свое графическое выражение, свою нотацию. Вернее, для своего осуществления своеволие нуждается в специфических графических средствах, и именно таким средством, без которого свободное волеизъявление попросту не может осуществиться, становится линейная нотация.

Изобретение и введение линейной нотации представляет собой одно из самых фундаментальных событий в истории музыки. Традиционно это изобретение приписывается Гвидо Аретинскому, однако скорее всего здесь речь может идти не столько об изобретении, сколько об усовершенствовании уже существующей идеи, но все же об усовершенствовании столь принципиальном, что, может быть, позволительно говорить и об изобретении. Мы не будем вдаваться в подробности перипетий становления линейной нотации — об этом написано уже достаточно в других местах, — нас будет интересовать сама суть этого нововведения, без которого принцип композиции никогда бы не смог осуществиться.

Эвристичность изобретения Гвидо заключается в графическом решении соединения невменной и буквенной нотаций. Буквы, обозначающие тоны звукоряда, были выписаны вертикально в порядке их звуковысотности, и от каждой из букв проводилась линия, символизирующая высоту поставленной в начале ее буквы. Гвидо установил четыре линии разных цветов: сверху желтую линию для звука c^1 , ниже — черную линию для a , и еще ниже — красную линию для f ; четвертая черная линия добавлялась по мере надобности или сверху или снизу, и предназначалась или для верхнего e^1 или для нижнего d . Промежутки между четырьмя линиями предназначались для звуков, находящихся между звуками, обозначающимися линиями, и таким образом четырехлинейный «стан» мог полностью воспроизвести нужный фрагмент звукоряда, и именно в эту четырехлинейную систему вписывались невмы, причем невмам придавались такие формы, что их утолщения, точки и изгибы, совпадая с определенными линиями или их промежутками, обеспечивали точное указание звуковысотности.

Таким образом, было достигнуто единение иррационального динамизма невмы с рациональной статичностью буквенного знака. В дальнейшем, ближе к XII в., невмы, проставляемые на линейках, трансформировались в *Nota quadrata*, графическую систему, в которой квадратные ноты, обозначавшие один звук, соседствовали с лигатурами, обозначавшими два или несколько звуков, и в таком виде линейная нотация представляет собой то, с чем с различными корректировками мы имеем дело и сегодня.

Значение изобретения линейной нотации невозможно преувеличить. Может быть, это самое волнующее и впечатляющее событие из всего того, что произошло позже — включая все великие произведения, написанные великими композиторами: ведь без этого изобретения они попросту не могли быть написаны. И суть этого изобретения заключается в том, что линейная нотация дает визуальный и вместе с тем просчитываемый образ музыкального процесса. Ошибочно думать, что композитор

имеет дело только со звуковой данностью: эта звуковая данность не может существовать вне данности визуальной. Композитор — если он настоящий композитор — работает не только слухом, но и зрением, и еще большой вопрос, что идет впереди композиторской работы — зрение или слух. Достаточно вспомнить такие каллиграфические шедевры, как автографы партитур Брандербургских концертов или записные книжки Бетховена, чтобы убедиться в неразрывности зрительного и слухового рядов, составляющей суть композиторского труда. Но на самом деле проблема залегает еще глубже, ибо речь идет не просто о соответствии визуальной и звуковой данности в автографах великих композиторов, но о том, что принцип композиции — это прежде всего диспозиция определенных графических элементов. Органум существовал уже более ста лет, но стал композицией только тогда, когда смог быть определенным образом письменно зафиксирован и увиден как графическая структура, с которой можно проводить определенные (опять-таки графические) процедуры.

Как невозможно играть в шахматы, не имея шахматной доски и фигур (в случае игры вслепую играющий все равно держит образ шахматной доски в уме), точно так же невозможно сочинение музыки без создания ее графического образа с помощью линейной нотации. Нотолинейная запись позволяет увидеть то, что невозможно услышать.

Очень часто композиторская структура не может быть схвачена ухом, но может быть выявлена глазом; ярким примером тому может служить симфония Веберна оп. 21, в которой слуховое восприятие принципиально не может дать представления о той кристаллической многогранности структуры, которая выявляется при рассмотрении графики партитуры. Эта тенденция доведена до предела в «Структурах» Булеза, но не следует забывать, что и большинство структурных ухищрений великих нидерландцев практически не могут быть восприняты на слух. Вообще же само понятие «музыка *res facta*» (музыка, записанная

прежде чем исполненная) говорит о примате графического, визуального образа. Не совсем верно думать, что для того, чтобы быть записанной, музыка сначала должна быть услышана внутренним слухом композитора. Есть целый ряд случаев, когда музыка вообще не может быть услышана заранее и возникает только в процессе записи.

Ярким примером такого случая может служить третий *Agnus* из мессы Жоскена «*L'homme arme sexti toni*», где *cantus firmus* проводится одновременно в прямом и ракоходном движении. Однако это далеко не единичный случай — более того, можно утверждать, что вообще подобные случаи являются абсолютной нормой для музыки XIII—XVI вв., ибо любая более или менее сложная работа с *cantus firmus*'ом, любая каноническая работа может быть осуществлена только в процессе записи.

И здесь возникает вопрос: если то, что записывается линейной нотацией, не всегда может быть услышано, то что именно фиксирует линейная нотация и с чем именно работает композитор? Это не такой простой вопрос, каким он кажется с первого взгляда. И в самом деле: если за буквенной нотацией стоит реальность звука, ибо буква буквенных нотаций фиксирует конкретный звук, а за невменной нотацией стоит реальность интонации, ибо невма фиксирует конкретную интонацию, то какая реальность стоит за линейной нотацией?

Ответ может прозвучать достаточно парадоксально, ибо линейная нотация не фиксирует ни конкретный звук, ни конкретную интонацию, но лишь представляет возможность фиксировать звук или интонацию. Разницу между фиксированием конкретного звука или конкретной интонации и предоставлением возможности фиксировать конкретный звук или конкретную интонацию мы разъясним позже, а сейчас следует обратить внимание на то, что линейная нотация графически изображает какую-то несуществующую, перевернутую звуковую реальность. Линии линейной нотации представляют собой звуки, обозначаемые буквами, подразумеваемыми стоящими в начале линеек, или узнаваемые

по расположению соответствующего ключа. Однако это уже не звучащие реально звуки, это звуковысотные уровни, которые присутствуют лишь графически и визуально, но отнюдь не как звуковая реальность. Невмы, превратившиеся в отдельные ноты, передающие конкретный мелодический рисунок, представляют собой распавшуюся на корпускулы, «квантированную» интонацию, «разрезаемую» дискретностью звуковысотных уровней, в результате чего визуально существует уже не единая линия, но разрозненные точки. В этой графической картине все перевернуто с ног на голову. Дискретность звуков, обозначаемых буквами, превращена в континуальность нотолинейного стана, а континуальность интонации, обозначаемой невмой, превращается в дискретность отдельных нотных знаков. Можно подумать, что мы оказались в какой-то виртуальной реальности, но на самом деле мы оказались просто в новой звуковой реальности, в которой звук и интонация утратили свою основополагающую роль.

Чтобы понять природу этой новой реальности, нам нужно вернуться к проблеме перерождения формульной модальности Октоиха в систему октавных звукорядов и к тому перевороту, который был осуществлен каролингскими теоретиками музыки. Понятно, что в процессе этого перерождения формула-попевка перестает быть реальностью, она перестает быть единой неделимой целостностью, единым «живым организмом» и разлагается на составные элементы. То, что в трактатах каролингской эпохи мелодия хораля разъясняется уже не невмами, но буквами или дасийными знаками, делает факт разложения интонации особенно наглядным.

Но тут возникает вопрос: на что разлагается интонация, обозначаемая ранее невмой? На первый взгляд кажется, что интонация разлагается на отдельные звуки, и употребление буквенной нотации, по видимости, подтверждает это предположение. Идея буквенной нотации восходит к античности, и октавные звукоряды, в которые перерождается формульная модальность, получают наименования древнегреческих ладов (правда, с

некоторыми смысловыми перестановками). Все это наводит на мысль о том, что в каролингскую эпоху происходит возврат к античной концепции звука и к античной концепции звукоряда. Некоторые полагают даже, что каролингское Возрождение называется Возрождением именно в силу того, что в это время начинает возрождаться интерес к античности, и в частности к античной теории музыки, которая как бы «возрождается» из небытия средневекового невежества. На самом же деле все обстоит далеко не так, и это особенно касается проблемы возвращения античной концепции звука и звукоряда.

Здесь следует вспомнить о том, что говорилось о метафизической природе звука в первой части данного исследования. В контексте великих культур древности и традиционных культур современности музыкальный звук представлял собой строительную единицу космоса и проводник космического порядка. За музыкальным звуком стояла целая цепочка космических явлений и значений, а звукоряд рассматривался как классификационный код. Иероглиф или буква, обозначающие звук, обозначали не только конкретную физическую данность, но данность метафизическую и сакральную.

Благодаря такой метафизической наполненности необычайно важными становились конкретные характеристики звука: именно эта звуковысотность, именно эта продолжительность, именно этот тембр, именно эта динамика — точное соблюдение всего этого обеспечивало наличие порядка в космосе. Ничего подобного мы не можем сказать о тех звуках, на которые распались модальные формулы и которые стали обозначаться буквами или дасийными знаками в каролингских трактатах. Эти звуки лишены какой-либо метафизической наполненности, и за ними не стоит никаких космических реалий. Более того, можно сказать, что эти звуки не важны сами по себе, ибо в новых условиях становятся важными не акустические свойства и качества звука, но то, какую функцию данный звук выполняет в мелодии хора.

Наконец мы подошли к ключевому понятию

западноевропейского музыкального мышления, и этим понятиям является функциональность. Функциональность — понятие крайне емкое и многоуровневое, претерпевшее за время своего существования целый ряд переосмыслений.

Здесь нет надобности вникать во все перипетии исторического становления этого понятия, и поэтому мы лишь вкратце коснемся тех его сторон, которые необходимы для дальнейшего изложения. Сущность функционального мышления заключается в том, что звуки начинают мыслиться как функции, т.е. начинают рассматриваться с точки зрения тех функций, которые они выполняют в данной звуковой структуре, причем тот же самый звук, оказавшийся в условиях другой звуковой структуры, будет выполнять уже совсем другую функцию. В григорианской монодии примерами таких функций могут служить реперкусса — тон, на котором осуществляется рецитация, и финалис — тон, которым заканчивается песнопение. В каждом из восьми григорианских ладов-модусов есть свой тон реперкусс и свой тон финалиса, и поэтому реперкусса и финалис — это не какие-то раз и навсегда определенные звуки, но функции, которые приписываются разным звукам в различных модусах.

То же самое происходит в условиях тонального мышления с функциями тоники, доминанты и субдоминанты, конкретное звуковысотное положение которых определяется каждый раз заново в каждой новой тональности. Таким образом, функциональность может быть представлена как некий новый уровень звуковой реальности, надстроенный над непосредственно данным слуху «акустическим уровнем» и определяемый системными соотношениями звуков между собой.

Когда мы говорим, что в каролингскую эпоху модальная формула распадается на составные элементы, то следует иметь в виду, что распадается она не на звуки, как это кажется с первого взгляда, а на звуковые функции. А это значит, что возврат к античной звуковой реальности или ее возрождение есть лишь видимость, а на самом деле происходит рождение новой звуковой

реальности, неведомой ни античности, ни Древнему миру в целом. Сказанное отнюдь не означает того, что музыке великих культур древности и традиционных культур современности вообще неведомо такое явление, как функциональность. При анализе этой музыки могут быть выявлены и функции устоя, и различные функции подчиненных звуков, однако подобная функциональность не представляет собой реальный фактор формообразования, ибо скорее всего она является плодом современного анализа и не осознается непосредственными участниками анализируемого нами акта музицирования. Функциональность как реальный фактор музыкального мышления присуща исключительно западноевропейскому сознанию.

При разговоре о функциональности нельзя миновать проблему сольмизации, введение которой, так же как и введение линейной нотации, приписывается Гвидо Аретинскому — и даже с гораздо большим основанием, ибо сам Гвидо пишет о придуманном им методе в письме к монаху Михаилу. Очевидно, поначалу сольмизация воспринималась только как средство для облегчения запоминания ступеней мелодий, но со временем она превратилась в средство функциональной ориентации, указывающее точное местонахождение полутонов. В основании системы сольмизации лежит гимн святому Иоанну Крестителю, приписываемый Павлу Диакону. Особенность этого гимна заключается в том, что каждая стихотворная строка его начинается тоном выше, в результате чего образуется некоторая звуковысотная последовательность, связываемая непосредственно со стихотворным текстом. Первые шесть слогов текста

Ut queant Laxis
 Resonare fibris
 Mira tuorum
 Famuli gestorum
 Solve polluti
 Labri reatum
 Sanite Johannes

а именно Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La — с легкой руки Гвидо Аретинского и до сих пор являются названиями основных звуков октавного звукоряда. Можно написать целое исследование по поводу того, как текст, посвященный прославлению святого, распадается на сольмизационные слоги, и связать это с утратой целостности и выстыванием Бытия, однако это уведет нас слишком далеко от проблем, непосредственно связанных с сольмизацией и линейной нотацией.

Шесть сольмизационных слогов обозначают не звуки, но функциональное расположение тонов и полутонов в шестиступенном звукоряде — гексахорде. В этом гексахорде только *mi—fa* образует полутона, и поэтому *mi—fa* вскоре превратилось в название полутона вообще. Однако помимо полутона *mi—fa* (*e—f* буквенной нотации) звуковысотная система того времени знала еще два полутона (соответственно *a—b* и *h—c* буквенной нотации). Для обозначения этих полутонов средствами сольмизации была необходима мутация, или такое перемещение названий ступеней гексахорда, при котором *mi—fa* приходилось также на *a—b* и *h—c*. Мутация приводит к появлению двух новых гексахордов, которые наряду с исходным гексахордом гимна образуют сольмизационную систему гексахордов (*Hexachordum naturale*; *Hexachordum molle* и *Hexachordum durum*), объемлющую все возможные соотношения тонов и полутонов.

Таким образом, сущность сольмизации заключается не столько в обозначении конкретных звуков, сколько в определении логических функций ступеней лада. Что же касается учения о перемещении гексахордов, или мутации, то оно, во-первых, самым непосредственным образом подводит к понятию модуляции, а во-вторых, является далеким провозвестником функциональных отношений тональностей.

Теперь, после того как были даны некоторые разъяснения по поводу системы сольмизации, может стать более понятным то, что фиксирует линейная нотация. Звуки, символизируемые буквами и линиями линейной нотации, не являются целью фиксации,

но представляют собой лишь некоторое подсобное средство, имеющее вид разграфленной плоскости, куда можно вписывать то, что является целью фиксации на самом деле.

Подлинная же цель фиксации линейной нотации заключается в том, что стоит за сольмизационными слогами, а именно в графическом выражении взаимосвязей логических функций ступеней лада, охватываемых тремя видами гексахордов. Не случайно первоначальное количество линий равнялось четырем. (Четырехлинейный нотный стан употребляется и в наши дни в Градуале, Антифонари, Гимнарии и других, ныне издаваемых богослужебных книгах католической церкви, содержащих григорианские песнопения.) Ведь полный гексахорд располагается именно в пределах четырехлинейного стана, и поэтому можно утверждать, что четырехлинейный стан предназначен именно для фиксаций гексахорда, а вернее, того функционального содержания, которое стоит за гексахордом.

Что же касается того, что линии нотоносца могут менять свое звуковысотное значение, то это является непосредственным графическим выражением принципа мутации. Таким образом, можно прийти к заключению, что линейная нотация представляет собой графический эквивалент системы сольмизации, а это значит, что целью фиксации этой нотации является не звук и не интонация, но звуковая функция, или функция тонов, которую мы в дальнейшем будем определять термином тон-функция.

Этот нововведенный термин следует сразу же поставить в один ряд с такими терминами, как тон или тонема. О различении понятий тона и тонемы уже достаточно подробно писалось в предыдущих работах, и поэтому здесь нужно сделать лишь ряд уточнений. Раньше, когда мы говорили об этом различении, то имели в виду прежде всего различие между богослужебным пением и музыкой, причем, говоря о музыке, мы подразумевали некое общее понятие — «музыку вообще». Теперь мы знаем, что нельзя говорить о «музыке вообще», ибо нет никакой единой музыки. Бытие, раскрывающееся как Космос, рождает свою музыку,

Бытие, раскрывающееся как История, — свою. Думать, что эти две музыки составляют некую единую музыку, все равно, что думать, будто бы еловая ветка и морозный узор на стекле окошка принадлежат к одному классу явлений.

В первой части данной работы было показано, что у этих музык абсолютно противоположные цели, стратегии, оперативные пространства и методы организации звукового материала, но сейчас мы можем пойти еще дальше и распространить все сказанное на звуковой материал, ибо фундаментальное различие музык проявляется и на этом уровне. Строительной единицей звукового материала, организуемого методом бриколажа, является тон, строительной единицей звукового материала, организуемого методом композиции, является тон-функция. Тон — это конкретный звук, обозначаемый иероглифом, буквой или специально придуманным знаком. (Примерами таких знаков могут служить перевернутые буквы древнегреческой нотации или знаки дасийной нотации.)

Тон-функция — это функция, которая может быть приписана в принципе любому конкретному звуку, а потому тон-функция — вещь относительная и сложная, нуждающаяся для своего обозначения в адекватно сложных графических средствах, каковыми и являются разнообразные графические элементы, образующие комплекс линейной нотации.

За тоном, тонемой и тон-функцией стоят совершенно разные реальности и совершенно разные опыты соединения с этими реальностями. За тоном стоит реальность живого Космоса, за тонемой стоит реальность обожения, а за тон-функцией стоит реальность свободы. Но что такое реальность свободы и в чем она состоит?

Для того чтобы разобраться в этом, следует обратиться к более конкретным вещам. Тон — это конкретный звук, конкретная строительная единица Космоса или конкретная частота космического резонанса. Тонема — это конкретная интонация, конкретное движение голоса и конкретное движение души,

рвущейся к Богу. Тон-функция — это не конкретный звук и не конкретная интонация, но функция, которая может быть приписана тому или иному звуку или той или иной интонации. Таким образом, тон-функция как бы воспаряет над конкретностью звука и конкретностью интонации. В тон-функции происходит что-то вроде отстранения от реального и конкретного звукового потока, но именно это отстранение дарует власть повелевать и управлять этим потоком, не сообразуясь ни с реальностью Космоса, ни с реальностью Откровения, но исходя только из побуждений собственной свободы.

Чтобы осознать значение поворота, наметившегося с возникновением тон-функционального мышления, следует вспомнить, что примерно в этот же самый период времени имели место еще два изобретения, фундаментально изменившие весь ход последующих событий. Первым изобретением является изобретение плуга с горизонтальным лемехом, вторым — изобретение стремени.

Новый плуг начал использоваться на вязких почвах Северной Европы в конце VII — начале VIII столетия. Помимо вертикального лезвия этот плуг был оснащен также лемехом и отвалом для переворачивания почвы, в результате чего трение плуга о почву было столь велико, что для работы требовалось восемь волов вместо двух, обеспечивающих работу традиционного плуга. О результатах применения нового плуга Линн Уайт-младший пишет следующее: «...никто из крестьян не располагал восемью волами, и крестьяне стали объединять своих волов в большие упряжки, получая на долю каждого такое число вспаханных полос, которое соответствовало его вкладу. В итоге распределение земли основывалось уже не на нуждах каждой семьи, а скорее на силовых возможностях техники обработки земли. Отношение человека к почве основательно изменилось. Прежде он был частью природы, а теперь он стал ее эксплуататором. Нигде в мире подобная сельскохозяйственная техника тогда не внедрялась. И разве случайно совпадение с тем, что и

современная техника со всей ее безжалостностью к природе была столь во многом создана именно наследниками тех крестьян Северной Европы?»³

Что же касается другого технического нововведения — стремени, получившего распространение в IX в., то оно позволило всаднику держать длинное копьё наперевес под мышкой, что привело к появлению новой техники ведения боя. По этому поводу в книге «Идеология меча» Ж. Флори пишет следующее: «... этот метод боя, использующий быстрое движение «связки» человек-лошадь, как живого снаряда, стал всеобщим в «классическую» эпоху рыцарства и, несомненно, способствовал укреплению солидарности этой группы, пользовавшейся одними и теми же типами вооружения (дорогостоящими) и одними и теми же приемами боя, которые делали необходимой одинаковую тренировку и равный объем досуга, чтобы «рыцари» могли ею заниматься»⁴.

Сопоставление таких изобретений, как плуг с лемехом, стремя и линейная нотация, может показаться кому-то хронологической натяжкой, однако здесь речь идет не столько о событиях, сколько о тенденциях. Ведь когда мы говорим об изобретении линейной нотации, получившей распространение в XI в., то говорим только о конкретном моменте процесса, начавшегося с теоретических трактатов IX в. (т.е. с того самого времени, когда было изобретено стремя) и закончившегося появлением фигуры композитора во второй половине XII в. С другой стороны, изобретение стремени — это только исходный пункт того пути, который привел к окончательному оформлению рыцарской идеи лишь в конце XII в. (т.е. когда на исторической сцене появилась и фигура композитора). То же самое можно сказать и относительно изобретения плуга с лемехом, ибо идейные последствия этого изобретения сказались далеко не сразу.

Но здесь дело даже не в хронологических совпадениях или несовпадениях, а в том, что каждое из этих изобретений

³ Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990. С. 195.

⁴ Флори Ж. Идеология меча. СПб., 1999. С. 25.

фундаментально меняет взаимоотношения человека с окружающей его действительностью. Каждое из этих изобретений разрушает естественное, органическое единство человека с тем предметом или явлением, с которым он составлял нерасторжимую целостность (с почвой, с лошадью, со звуковым потоком), однако именно в результате нарушения этого единства и отстранения человек обретает силу и власть как над данным предметом или явлением, так и над окружающим миром.

Раньше звуковой поток существовал помимо человека и вне человека, и человек должен был войти в этот поток, вписаться в него, слиться с ним, чтобы составлять с ним единое целое. Для людей великих культур древности этот звуковой поток представлял собой поток космической энергии, для христиан первого тысячелетия этот звуковой поток представлял собой поток Божественной благодати. Но, несмотря на фундаментальную разницу в том или в другом случае полное, нерелефлирующее единство человека со звуковым потоком являлось необходимым условием причастности человека к реальности. Слияние со звуковым потоком, состоящим из тонов, делало человека причастным реальности Космоса. Слияние со звуковым потоком, состоящим из тоном, делало человека причастным Божественной благодати.

Тон-функция разрушает единство человека со звуковым потоком, она опосредует и отстраняет сознание от реальности этого потока, надстраивая новую реальность и превращая сам поток всего лишь в возможность потока. Если раньше человек должен был сливаться со звуковым потоком и вписываться в него, то теперь звуковой поток изливается из человека, причем для того, чтобы быть излитым, он должен быть предварительно записан при помощи линейной нотации — до этого момента он попросту не существует. Само понятие «музыка *res facta*» (буквально «вещь сделанная», а в более широком смысле музыка, «написанная, прежде чем быть исполненной») говорит о том, что нет никакой музыки до того момента, пока она не сделана, т.е. не записана композитором-автором. Конечно же, разговоры об авторе, о

творчестве и тем более о внутреннем мире человека, о выражении и о самовыражении возникнут много позже, но все они были предопределены появлением тон-функции и функционального мышления. Невозможно быть автором звукового потока, состоящего из тонов, ибо за этим потоком стоит реальность Космоса и любое авторство неизбежно будет только разрушать то, с чем нужно сливаться. Невозможно быть также автором звукового потока, состоящего из тонем, ибо за этим потоком стоит реальность Божественной благодати и пытаться авторствовать в таком потоке — значит отрицать реальность благодати. Тон-функция насилует реальность звукового потока подобно тому, как плуг с лемехом насилует почву, выворачивая ее, или как стремя насилует органическое единство лошади с человеком, давая человеку точку опоры «вне лошади». Однако это насилие и это отстранение дают человеку господство над звуковым потоком, позволяют ему быть автором, для кого звуковой поток лишь некое «сырье», из которого при желании можно смастерить музыку «*res facta*» — вещь сделанную.

То, что тон-функция нарушает единство человека и звукового потока, тем самым разрушая реальность звукового потока, еще не означает, что за самой тон-функцией не стоит никакой реальности. За тон-функцией стоит реальность свободы. Выше уже говорилось о том, что тон-функция — это не конкретный звук и не конкретная интонация, но функция, которая может быть предписана любому конкретному звуку или любой интонации. В этой-то возможности функционального предписания и состоит реальность свободы — той самой свободы, которая составляет суть личности, полагающей онтологическое основание в себе самой.

Если личность, полагающая онтологическое основание во Христе, осознает себя через достоверность спасения, т.е. через слияние с Христом, то личность, полагающая онтологическое основание в себе самой, осознает себя именно через достоверность свободы. В свою очередь, достоверность свободы раскрывается в достоверности творчества, достоверность

творчества раскрывается как достоверность создания нового, а достоверность создания нового не может быть пережита иначе, как только в процессе создания или «делания» вещи, в результате чего и возникает музыка «*res facta*» — «вещь сделанная». Орудием же, при помощи которого создается «вещь сделанная», является линейная нотация, и таким образом именно линейная нотация представляет собой средство, позволяющее реализовать достоверность свободы.

Подытоживая все сказанное, мы должны вернуться к сводной таблице, помещенной в первой части данной работы, и вспомнить, что там она оканчивалась на методах организации звукового материала, а именно — на бриколаже, *varietas* и композиции. Теперь мы можем завершить составление этой таблицы, введя в нее виды звукового материала и типы нотаций, в результате чего получим следующую картину: метод бриколажа реализуется в звуках, или тонах, фиксируемых буквенной или иероглифической нотацией; метод *varietas* реализуется в интонациях, или тонамах, фиксируемых невменной нотацией; метод композиции реализуется через звуковые функции, или тон-функции, фиксируемые линейной нотацией. И здесь снова следует подчеркнуть фундаментальный момент, отличающий буквенную и невменную нотации от нотации линейной.

Если буквенные и невменные нотации представляют собой вспомогательные, мнемонические средства или некие дополнения и комментарии к устным традициям, то в случае с линейной нотацией мы имеем дело с принципиально письменной традицией. Линейная нотация не просто фиксирует нечто, но она фиксирует то, что без нее и вне ее не может существовать. Здесь, может быть, даже не совсем уместно говорить о фиксации, ибо линейная нотация не столько фиксирует некое звучание, сколько создает и обуславливает его. И в этой связи особый интерес представляет личность того, кто создает звучание с помощью линейной нотации, кто выходит на звук через графический знак, кто *пишет* музыку.

Нам нужно самым внимательным образом взглянуть в фигуру композитора, ибо поскольку темой нашего исследования является время композиторов, то, естественно, прежде всего следует отдать себе отчет в том, что же представляет собой композитор как феномен, как личность и как человек, причем не просто как человек, но как «человек пишущий» — как «*homo scribens*».

Только после этого рассмотрения мы сможем приступить к рассмотрению того приключения человечества, которое определяется как «время композиторов».

	Космос	Откровение	История
Метод	Бриколаж	Varietas	Композиция
Звуковой материал	Тон	Тонема	Тон-функция
Типы	Иероглифическая или буквенная нотация	Невменная нотация	Линейная нотация

ЛИЧНОСТЬ КОМПОЗИТОРА

За долгое время существования композиторской музыки миру было явлено великое множество композиторских личностей.

Каждая эпоха, каждое поколение, каждое эстетическое направление порождает свой композиторский тип личности, причем этот тип личности дробится, в свою очередь, на множество вариантов, обусловленных воздействием разнообразных религиозных, национальных или социальных факторов.

Вот почему крайне затруднительно говорить о композиторе как о некоей обобщенной, собирательной личности, заключающей в себе то основное, что присуще всем композиторам без исключения начиная с Перотина. И все же нам придется заняться именно этим, т.е. постараться обрисовать обобщенный образ героя того приключения, которое мы называем историей композиторской музыки. Основной признак, отличающий композитора от всех прочих людей, когда бы то ни было и где бы то ни было занимающихся музыкой, был уже указан в предыдущей главе. Композитор — человек пишущий — «*homo scribens*». Причем именно не записывающий то, что уже существовало, — так поступают все переписчики в богослужебных певческих традициях, — но пишущий то, чего еще не было. Примат письма здесь очевиден,

ибо композитор вначале создаст некий визуальный образ, комбинируя определенные графические знаки, которые только впоследствии интерпретируются как звучание. Таким образом, в композиторской музыке между сознанием и звучанием стоит письменность, которая опосредует звучание, в какой-то степени отстраняя его от сознания.

И здесь уместно снова напомнить о той аналогии, которая прослеживается между ролью линейной нотации и ролью стремени. Всадник, пользующийся стременами, получает дополнительные точки опоры, находящиеся вне лошади, и благодаря этим новым точкам опоры он обретает дополнительные оперативные возможности, которые не могут быть осуществлены при непосредственном контакте всадника и лошади.

Композитор, пишущий музыку с помощью линейной нотации, также использует некие точки опоры, находящиеся вне звучания, и благодаря этим новым точкам опоры, которыми являются знаки линейной нотации, композитор обретает дополнительные оперативные возможности, которые не могут быть осуществлены при непосредственном бесписьменном контакте сознания со звучанием. Таким образом, наипервейшим характерным признаком композитора следует считать его вкорененность в стихию письма. Композитор составляет некое письменное послание, которое интерпретируется впоследствии как конкретное звучание, и, стало быть, причиной звучания в композиторской музыке являются графические знаки, начертанные композитором.

Естественно, что наличие письменного послания подразумевает наличие адресата, который получает, прочитывает и интерпретирует данное послание. Таким получателем, читателем и интерпретатором композиторского послания является личность исполнителя. Взаимоотношения композитора и исполнителя — крайне сложная проблема, которая на протяжении истории композиторской музыки претерпевала значительные изменения и в рассмотрение которой мы не будем сейчас вдаваться. Однако какие бы разнообразные формы ни принимали

взаимоотношения композитор—исполнитель, сам факт этих взаимоотношений остается неотъемлемой частью природы композиторства, более того — действенность этих взаимоотношений проявляется даже тогда, когда функции композитора и исполнителя сливаются в одном лице и проблема как бы перестает существовать по видимости. По сути дела, проблема остается, ибо сущность взаимоотношений композитор—исполнитель заключается в наличии письменного послания, не важно кому: реальному лицу, вымышленному персонажу или себе самому.

Письменное послание композитора представляет собой определенную графическую форму, которая может быть квалифицирована как вещь, или произведение. Понятие произведения, или вещи, влечет за собой понятие материала, из которого сделана данная вещь. Когда на предыдущих страницах мы говорили о звуковом материале, то поступали не совсем корректно, ибо говорить о звуковом материале в полной мере можно только в связи с композиторской музыкой.

Если мы обратимся к устной практике Октоиха, то обнаружим, что модусная модель никоим образом не может рассматриваться в качестве материала, из которого «мастерится» или «создается» конкретный антифон. В свою очередь, конкретный антифон не может рассматриваться как вещь, материалом которой служит модусная модель, вообще в устной традиции Октоиха нет места понятиям вещи и материала, модусная модель представляет собой некую сакральную реальность, приобщение к которой происходит через конкретный антифон, и, таким образом, антифон есть лишь актуализация модусной модели.

Модусная модель и конкретный антифон пребывают в состоянии синергического синтеза функций цели и средства — того самого синергического синтеза, о котором мы уже неоднократно упоминали в связи с проблемой взаимоотношений структуры и события.

Совокупность всех модусных моделей Октоиха — это не просто какой-то «материал», не просто какой-то набор

потенциальных возможностей, это живая реальность, однако стать причастным этой реальности можно только через посредство пропевания конкретного песнопения. Если всю звуковую реальность Октоиха уподобить потоку, то пропевание конкретного песнопения можно рассматривать как место вхождения в этот поток. Вот почему в устной традиции Октоиха может возникать проблема причастности и непричастности звуковой реальности, но не может иметь места проблема звукового материала или звукового сырья, из которого создаются музыкальные вещи.

Процесс превращения звуковой реальности в звуковой материал, который только впоследствии может стать эстетической реальностью, начинается в каролингских теоретических трактатах и в общих чертах завершается ко второй половине XII в. Конкретным содержанием этого процесса является превращение модальной формульности в систему звукового материала, что становится свидетельством фундаментального сдвига, происшедшего в человеческом сознании. По своей глубине этот сдвиг может быть сопоставлен только с теми переменами взаимоотношений человека с природой, которые были вызваны изобретением плуга с лемехом.

Подобно тому, как это изобретение привело к распаду изначального единства человека с землей, и земля превратилась в объект эксплуатации, так и звуковая реальность, опосредуемая линейной нотацией, перестает быть тем потоком, с которым человек должен слиться, и превращается в некий сырьевой ресурс, подлежащий разработке и дальнейшему преобразованию в вещь или в ряд вещей.

Понятие произведения, или вещи, неразрывным образом связано с проблемой создателя вещи, или с проблемой автора, ибо именно автор превращает звуковой материал в конкретную вещь посредством линейной нотации.

Проявление авторского начала может иметь массу градаций, начиная от автора, тяготеющего к анонимности, скрывающегося под маской анонима или ставшего анонимным в

результате превратностей истории, и кончая гением буржуазно-индивидуалистической эпохи, утверждающим себя путем тотального самовыражения и прославляемым последующими поколениями. Но даже в самом крайнем случае, когда автор пытается преодолеть свое авторство и выйти на некий внеавторский уровень, уже само его намерение будет нести печать авторства, не говоря о том, что наличие ното-линейного текста, неизбежное в условиях композиторской музыки, само по себе есть свидетельство авторского присутствия.

Вообще же следует особо подчеркнуть, что говорить об авторстве применительно к звуковой данности в полной мере можно только с момента введения линейной нотации, а точнее, с момента начала ее эффективного «композиторского» использования, т.е. со второй половины XII в. До этого момента существующие звуковые потоки просто не оставляли места автору. В музыке традиционных культур, целью которой является корреляция с космосом, музыкант должен стать проводником, транслятором космической гармонии.

В богослужебно-певческих системах певчий должен стать проводником, транслятором Божественной благодати. И в том, и в другом случае любое проявление авторской воли, любой авторский жест может привести лишь к блокированию потоков, трансляция которых и является целью как традиционного музыканта, так и церковного певчего. Сказанное вовсе не означает, что до XII в. идея авторства вообще не имела места. Проблема автора постоянно занимала человеческий ум, но до указанного момента проблема эта являлась лишь вопросом мифа, легенды или гипотезы. Так, авторство наиболее значительных сакральных мелодий приписывалось обычно богам, сошедшим на землю, культурным героям и легендарным царям.

Аналогичная ситуация наблюдается и в богослужебно-певческих системах. Достаточно вспомнить, что на Западе авторство Антифонария приписывается св. Григорию Великому, а на Востоке авторство Октоиха — преподобному Иоанну Дамаскину.

Везде, где речь заходит о воспроизведении архетипического образа или архетипической модели, авторство превращается в некую относительную, постоянно ускользающую категорию, выходящую за рамки практически контролируемой действительности. Истинный и реальный авторский жест может иметь место только во «время оно», в некое мифическое сакральное время. Человеку, находящемуся в повседневной действительности, остается только воспроизводить этот жест, остается быть только проводником, или транслятором, и именно факт воспроизведения некогда осуществленного жеста сообщает авторитетность результату, достигаемому в практической действительности, а вместе с тем приобщает эту действительность к сакральному времени, в которое впервые был осуществлен воспроизводимый ныне авторский жест.

Конечно же, в процессе воспроизведения архетипического образа неизбежно должна возникать некая авторская аберрация, однако, лишенная собственной субстанциональности, эта аберрация будет нейтрализоваться и поглощаться стихией воспроизведения.

В отличие от традиционного музыканта или распевщика, композитор не подключается к некоей уже существующей звуковой данности, но сам создает эту данность. Он не воспроизводит осуществленный «во время оно» архетипический авторский жест, но сам совершает свой собственный жест. Конечно же, в процессе совершения этого жеста, в процессе создания новой звуковой данности, неизбежно должна возникать аберрация воспроизведения, или «трансляции», как бы придающая дополнительную ценность акту авторства.

Это проявляется в весьма распространенном мнении, согласно которому через композитора может говорить Бог или Космос и композитор является всего лишь проводником «подслушанного» им. На самом же деле все это является иллюзией и принятием желаемого за действительное. Композитор не располагает механизмами, позволяющими ему быть

проводником космических или божественных потоков, но он может фиксировать свое представление об этих потоках, и именно эта фиксация составляет содержание авторского жеста, создавая новую звуковую данность, или музыкальную вещь. Аберрация воспроизведения здесь изначально лишена собственной субстанциональности, и потому, будучи нейтрализована и поглощена стихией авторства, она представляет собой скорее иллюзию, нежели реальный фактор.

Что же касается авторского жеста композитора, взятого самого по себе, то его суть заключается в создании нового, или в новационном шаге. Масштаб личности композитора измеряется тем количеством новизны, которое заключено в написанной им вещи. Чем значительней и ощутимей новационный шаг, тем значительней личность композитора. И здесь разворачивается целый спектр уровней творческого напряжения и творческих результатов, начиная от композитора-революционера, композитора-новатора, ломающего прежние устои и создающего свой собственный мир, и кончая композитором-эпигонем или даже композитором-плагиатором, неспособным на собственный новационный шаг и занимающимся перепевом уже существующего. Композитор, неспособный сказать свое слово, неспособный сказать нечто новое, выпадает из Бытия и делается несуществующим, даже в том случае, если после него остается огромное количество написанных им вещей. Если, несколько изменив известное положение Декарта, применить его к фигуре композитора, то оно, повторим, будет звучать следующим образом: «Я создаю новое — следовательно, существую».

Отдельные новационные шаги складываются в последовательность, последовательность новационных шагов образует Историю. Для композитора Бытие открывается не как Космос и не как Откровение, но как История. Чтобы обрести Бытие, композитор должен «войти в Историю». С этим связано распространенное представление, согласно которому композитор живет в своих произведениях после физической смерти. Жить

в своих произведениях — значит находиться в исторической памяти, а для того, чтобы сохраниться в исторической памяти, необходимо совершить исторический поступок, коим и является новационный шаг композитора, — вот почему в полной мере композитор является «человеком историческим», невысказанным вне истории и обретающим Бытие только в истории.

Когда мы говорим о композиторе как о «человеке историческом», это вовсе не означает, что для такого человека и Космос, и Откровение представляются чем-то несуществующим. Просто в его представлении и то и другое становится причастным Бытию только через посредство Истории, вернее, и Космос, и Откровение могут быть осознаны им, только будучи увиденными через историческую призму. Космос осознается только потому, что является неким пространством, в котором разворачивается История, а Откровение осознается только потому, что является одним из исторических событий. Взаимоотношения Истории с Космосом и Откровением в историческом сознании композитора можно сравнить со взаимоотношениями тон-функции с тоном и тонемой. Нельзя сказать, что для композитора не существует ни звуков, ни интонаций (тем более что с точки зрения обывательского сознания композитор работает именно со звуками и интонациями), — и звуки, и интонации существуют, но существуют они только как функциональные соотношения, как функции.

Подобно тому как Космос и Откровение осознаются «человеком историческим», только будучи увиденными через призму Истории, так и тон и тонема осознаются только через призму функциональности и как бы не существуют сами по себе. И подобно тому, как с позиций Космоса и Откровения История представляется чем-то эфемерным и иллюзорным, так и с позиций звука и интонации в их акустическом аспекте функция представляется каким-то виртуальным и даже фиктивным явлением, ибо, по сути дела, функциональность представляет собой явление не акустическое, а психологическое. И История, и функциональность состоят из одной и той же субстанции. Если за звуком-тоном стоит

Космос и космическая гармония, а за интонацией-тонемой стоит Откровение и поток Божественной благодати, то за функциональностью стоит История и свобода волеизъявления человека.

Собственно говоря, любой новационный шаг есть результат свободного волеизъявления, а История как последовательность новационных шагов есть не что иное, как поступательный и целенаправленный процесс развертывания человеческой свободы. Композитор — это человек, который осуществляет свободное волеизъявление путем совершения новационного шага, в результате чего и возникает конкретное произведение, или конкретная «вещь».

Масштаб новационного шага, масштаб свободы обуславливается размером отклонения от исходной общепринятой модели. Если для распевщика, воспроизводящего архетипическую модель, важнейшей категорией является послушание, позволяющее сделать это воспроизведение максимально полным, то для композитора, жизненная цель которого заключается не в воспроизведении архетипической модели, но в отклонении от нее, важнейшей категорией становится свобода, собственно и позволяющая сделать это отклонение. И если распевщик общается к Бытию через послушание, то композитор обретает Бытие через свободу, вот почему свобода есть неотъемлемое свойство личности композитора, совершающего авторский жест, зафиксированный в конкретном произведении.

Однако свобода не существует сама по себе. Свобода нуждается в некоей точке опоры, отталкиваясь от которой она осуществляет себя и осознается как свобода. Подобно тому, как новационный шаг не может быть совершен в «безвоздушном пространстве» и требует для своего осуществления определенной исходной точки или исходной модели, отход от которой и позволяет осознать всю новизну, заложенную в нем, точно так же и свобода осознается только благодаря тому, от чего происходит освобождение и от чего она, собственно, освобождает.

Свобода, движущая композитором, берет свое начало в

отталкивании от христианского Откровения. Здесь уместно напомнить уже приводившуюся цитату Хайдеггера, где говорится, что в новоевропейской истории значение христианства заключается «уже не в том, что оно способно создать само, а в том, что с начала Нового времени и на всем его протяжении оно остается тем, в отталкивании от чего явственно или неявственно самоопределяется новая свобода. Освобождение от данной в Откровении достоверности спасения отдельной бессмертной души есть одновременно освобождение для такой достоверности, в которой человек сам собой может обеспечить себя назначением и задачей». Именно этот самый момент освобождения, в который достоверность свободы осознает себя, отталкиваясь от достоверности спасения, и составляет глубинную сущность личности композитора.

Именно это осознание достоверности свободы, происходящее в момент отталкивания от достоверности спасения, является внутренним содержанием каждого новационного композиторского шага, а стало быть, и каждого произведения вообще. Субъективно композитор, а за ним и слушатель могут нагружать это внутреннее содержание любыми переживаниями, состояниями и идеями, откуда и происходит все немыслимое многообразие внешнего содержания музыкальных произведений, однако за всем этим видимым многообразием всегда кроется одно-единственное событие — шаг в направлении обретения достоверности свободы, осуществляемой за счет утраты достоверности спасения.

Утрату достоверности спасения можно сравнить с распадом атомного ядра, в результате чего, как известно, высвобождается огромное количество энергии. В свою очередь, обретение достоверности свободы можно сравнить с высвобождением энергии, происходящим в результате ядерного распада. Однако как распад атомного ядра, сопровождаемый высвобождением энергии, не может длиться бесконечно, точно так же не может длиться бесконечно и процесс обретения достоверности свободы,

происходящий за счет утраты достоверности спасения. Каждый момент этого процесса связан с нарастанием достоверности свободы и истончением достоверности спасения, в результате чего в конечном итоге неизбежно должна возникнуть ситуация, при которой достоверность спасения истончится до такой степени, что перестанет быть достоверностью, перестанет быть переживаемой реальностью. Именно эту ситуацию Ницше определяет как «смерть Бога», ибо «смерть Бога» следует понимать как утрату переживания живого присутствия Бога в мире, а утрата этого переживания превращает достоверность спасения в фикцию. В свою очередь, превращение достоверности спасения в фикцию приводит к тому, что достоверности свободы больше не от чего отталкиваться, не от чего освободиться. Но свобода, которая ни от чего не освобождает, также теряет достоверность, ибо, утратив точку приложения, свобода уже не может осознаваться как свобода.

Утрата достоверности спасения и гипертрофия достоверности свободы делают невозможным осуществление дальнейших новационных шагов, ибо суть каждого новационного шага заключается в продвижении от достоверности спасения к достоверности свободы, и если обе эти достоверности так или иначе становятся фиктивными, то со всей неизбежностью делается фиктивным и новационный шаг. Фиктивность новационного шага приводит к тому, что новация теряет глубинную подлинность и превращается в пустое новшество, а авторский жест теряет внутреннее содержание. Созданное на основе такого жеста музыкальное произведение хотя и обладает видимым физическим существованием, но уже не несет в себе никакого метафизического обоснования и не имеет метафизической достоверности, что свидетельствует о том, что личность, создавшая это произведение, утратила свой бытийный корень и уже не имеет реального соприкосновения с Бытием.

Сказанное позволяет несколько по-новому взглянуть на фигуру композитора, ибо композитор — это нечто большее, чем

нам это теперь представляется, композитор — явление религиозно значимое, так как то, что делает композитор, включает в себе определенное религиозное содержание, независимо от того, осознается это самим композитором или нет. И здесь дело вовсе не в том, что идея композиторской музыки вызревала в монастырях и монастырских школах, а увидела свет под сенью кафедрального собора. И даже не в том, что одним из первых великих композиторских свершений следует считать *Videruut* Перотина, а под занавес истории композиторской музыки возникают вагнеровский «Парсифаль» и «Моисей и Аарон» Шенберга. И наконец, совсем даже не в том огромном количестве произведений, написанных для Церкви на богослужебные тексты, и не в той личной религиозности и вере, которая может быть присуща тому или иному композитору. Дело в том, что сам внутренний механизм, который движет личностью композитора, обладает ярко выраженной религиозной природой.

Религиозное предназначение личности композитора заключается в завоевании достоверности свободы, осуществляемой за счет изживания достоверности спасения. Этот двойственный процесс, в каждый момент которого происходит завоевание и изживание, обретение и утрата, реализуется в мире через личность композитора, создающего конкретное музыкальное произведение. Бытие открывается для композитора в тот самый миг, когда достоверность свободы частично подменяет собой достоверность спасения. В этот миг обретаемая свобода дает возможность по-новому увидеть достоверность спасения, а истончающаяся достоверность спасения делает осязаемым головокругительное переживание обретения свободы, и этот самый миг является тем событием, которое моделируется музыкальной структурой, создаваемой композитором.

Поскольку сущностью этого события является некая свободная интерпретация достоверности спасения, то со всей неизбежностью само событие должно быть квалифицировано как религиозно значимое, а роль композитора, моделирующего это

событие средствами музыкальной структуры, может интерпретироваться как выполнение определенной религиозной миссии.

Признание религиозной значимости личности композитора по-новому высвечивает проблему «смерти Бога». Факт появления высказывания, констатирующего смерть Бога, может быть расценен как свидетельство прекращения религиозной миссии личности композитора. Это вовсе не значит, что с момента обнародования или публикации этого высказывания композиторы перестают писать музыку или что композиторская музыка перестает исполняться, публиковаться и продуцироваться всеми возможными способами. Историческая инерция крайне велика, и в силу этой инерции композиторская музыка неизбежно будет существовать и иметь широкое хождение на протяжении какого-то времени, но существование этой музыки будет лишено религиозного основания и религиозного смысла. То, что для большинства профессиональных музыкантов утрата внутреннего религиозного стержня композиторской музыки останется практически не замеченной, отнюдь не снимает самой проблемы. Более того: в специальную проблему может превратиться рассмотрение той нечувствительности и той глухоты, которые позволяют музыкантам наших дней самозабвенно заниматься музыкой, как будто в мире ничего не произошло и как будто еще не были произнесены роковые слова Ницше.

Во всяком случае, проблема конца времени композиторов, как и проблема личности композитора, не может быть решена только средствами музыкальной истории, музыкальной теории, музыкальной социологии и прочих разделов музыкознания, ибо проблема эта не может быть понята вне контекста христианской традиции и в отрыве от исторических судеб христианства. Нельзя забывать ни на минуту, что смена музыкальных форм, образующая историю композиторской музыки, есть лишь звуковое отражение того глубинного процесса, суть которого заключается в обретении достоверности свободы и в утрате достоверности спасения. Здесь уместно напомнить о другом удивительном факте,

а именно о том, что помимо звукового отражения этот процесс имеет еще одно — небесное — отражение, ибо перемещение точки весеннего равноденствия от одной рыбы к другой в созвездии Рыб таинственным образом соответствует всем перипетиям земной истории христианства. Таким образом, приблизиться к решению проблемы конца времени композиторов можно только при тщательном рассмотрении всех ее контекстов, резонансов и обертонов, и именно такое рассмотрение будет являться целью нашего дальнейшего исследования.

ВРЕМЯ КОМПОЗИТОРОВ

На предыдущих страницах мы достаточно много говорили о проблеме достоверности спасения, однако говорили об этом в самых общих чертах, в результате чего могло сложиться впечатление, что достоверность спасения представляет собой некую отвлеченную абстрактную категорию.

На самом же деле достоверность спасения есть конкретное и актуальное переживание, которое может возникнуть только в условиях определенным образом выстроенной жизни и при определенным образом организованном сознании.

Достоверность спасения может стать реальностью, может удостоверить себя только во внутреннем сокровенном опыте, обретаемом в процессе молитвенного подвига, и поэтому достоверность спасения неразрывно связана с молитвенным подвигом и попросту немыслима вне его, являясь его содержанием. А это значит, что когда мы говорим об утрате достоверности спасения, то неизбежно касаемся проблемы ослабления молитвенного подвига и падения уровня интенсивности молитвы. Вопрос о различных уровнях интенсивности молитвы достаточно

подробно разбирался в книгах «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» и «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси», где излагалось и анализировалось святоотеческое учение о трех образах молитвы и о соответствующих этим образам трех видах движений души. Теперь же нам предстоит сопрячь это учение с проблемой утраты достоверности спасения, для того чтобы убедиться в том, что сила переживания достоверности спасения или реальность удостоверимости спасения целиком и полностью определяются уровнем интенсивности молитвы.

Можно сказать, что «субстанцией» процесса утраты достоверности спасения является переход от одного образа молитвы к другому, а также связанное с этим переходом неукоснительное падение молитвенного уровня. Такой подход к проблеме позволяет выделить в общем процессе утраты достоверности спасения ряд периодов или этапов, отделенных друг от друга перепадами уровней интенсивности молитвы. Поскольку типы движений души, соответствующие трем образам молитвы, порождают свои специфические способы организации жизненного пространства и жизненного времени (а стало быть, каждый тип движения души порождает также и свой тип организации звукового материала), то выделение отдельных этапов в общем процессе утраты достоверности спасения обретает крайне важное, практическое значение для понимания истории композиторской музыки.

Эта история может быть представлена в виде последовательности периодов, на протяжении каждого из которых должен господствовать определенный образ молитвы и соответствующий этому образу тип движения души; последний, в свою очередь, порождает определенный способ организации звукового материала, а это значит, что в основе смены способов организации звукового материала, составляющей суть истории композиторской музыки, лежит переход от одного образа молитвы к другому, и, стало быть, учение о трех образах молитвы может стать ключом к пониманию исторических механизмов,

двигающих принципом композиции.

Здесь следует предупредить возникновение недо-
разумения и попытаться отвести возможные обвинения в
непозволительной механистичности и рациональности, с
которыми мы подходим к проблеме молитвы. Конечно же, мо-
литва — явление неуловимое и таинственное. Молитва — это
благодатный дар, практически не подлежащий обсуждению и ра-
циональному исследованию. Более того: уже сам факт разговора
о молитве может иметь самые пагубные последствия для молит-
венного процесса, ибо, говоря о молитве, мы практически теряем
саму молитву — об этом непрестанно твердят святоотеческие
писания. Но мы и не собираемся говорить о молитве самой по
себе, мы собираемся говорить о социальных и культурологиче-
ских последствиях молитвы. В нашу задачу входит рассмотрение
тех культурных явлений, которые возникают под воздействием
молитвенной практики. Поскольку молитва, согласно святооте-
ческому учению, может иметь разные уровни интенсивности, то
и культурные явления, порождаемые тем или иным уровнем мо-
литвенного процесса, должны получать разное оформление.

Когда мы говорим, что на протяжении определенного
исторического периода господствует тот или иной образ молит-
вы, это отнюдь не означает, что в то же самое время не может
практиковаться молитва иного, не господствующего в данный
момент уровня. Строго разбираясь, мы не можем об этом судить,
ибо, в конечном счете, это тайна каждой отдельной личности.
Но мы можем судить как об отношениях общества к молящим-
ся и к молитве вообще, так и о тех культурных формах, которые
порождаются этими отношениями. Мы можем судить о том по-
ложении, которое занимает молитва в общественном сознании
на протяжении того или иного исторического периода, и на
фундаменте этого суждения мы можем обрести совершенно
новое понимание скрытых механизмов, порождающих культур-
ные формы вообще и формы организации звукового материала
в частности. Таким образом, ни в коем случае не претендуя на

постижение внутренней тайны молитвы, мы можем исследовать те изменения, которые происходят в способах организации звукового материала в связи с изменением интенсивности молитвенного уровня, доминирующего в общественном сознании на протяжении того или иного исторического периода. Особый интерес для нас будут представлять моменты, в которые происходит непосредственное понижение уровня интенсивности молитвы, ибо именно во время этих энергетических перепадов возникают наиболее значимые и фундаментальные композиторские новации.

Из трех образов молитвы, описанных преподобным Симеоном Новым Богословом, к композиторской музыке, по сути дела, имеют отношение только два. Сокровенная молитва, тайно творимая в сердце и объемлющая все человеческое существо всеохватывающим переживанием достоверности спасения, делает невозможным само возникновение принципа композиции, ибо необходимым условием принципа композиции является не полнота переживания достоверности спасения, но, напротив — переживание утраты этой достоверности. Там, где нет переживания утраты достоверности спасения, не может иметь места и принцип композиции.

Вот почему творение сокровенной сердечной молитвы, порождающей переживание полноты достоверности спасения, вызывает к жизни не музыкальные композиторские структуры, но мелодические структуры богослужебного пения. Именно кругообразное движение души, сопровождающее сокровенную сердечную молитву, претворяется в кругообразную структуру Октоиха, лежащего как в основе всей богослужебно-певческой системы, так и в основе григорианского хораля в частности. Таким образом, григорианское пение можно считать звуковым воплощением полноты достоверности спасения, которая может переживаться только в процессе творения сокровенной сердечной молитвы.

Выше уже неоднократно говорилось о том, что

необходимым условием творения сокровенной сердечной молитвы является послушание. Утрата послушания влечет за собой утрату сокровенной молитвы и общее понижение интенсивности молитвенного уровня. Согласно концепции преподобного Симеона Нового Богослова молитва меняет свое местонахождение и перемещается из сердца в голову, т.е. превращается из таинственной сердечной молитвы в молитву умственную, или «умную молитву», характеризующуюся непрестанной борьбой с помыслами. Переход от сердечной молитвы к молитве умной, или, по определению преподобного Симеона, переход ко второму образу молитвы, следует считать началом процесса утраты достоверности спасения и вместе с тем началом процесса становления композиторской музыки.

Утрата полноты достоверности спасения проявляется прежде всего в распаде целостности акта богопознания на знание и веру. С точки зрения человека иконосферы, точно так же как и с позиции сознания, погруженного в сокровенную сердечную молитву, разделение знания и веры является чистейшим нон-сенсом. Действительно: как можно знать то, во что не веришь, и как можно верить в то, чего не знаешь? В истинном богопознании вера и знание неразделимы и неразличимы. «Истина Божия познается силою жития» — в этом святоотеческом положении прямо указывается на то, что богопознание является единым, неделимым актом, охватывающим все естество человека.

«Сила жития» включает в себя и усилия духа, и усилия души, и усилия тела. Все эти усилия соединяются, становятся неким единым неделимым актом, или «силою жития», в сердце, представляющем собой средоточие, центр или «фокус» всего человеческого естества, и именно сокровенная сердечная молитва объединяет все эти отдельные усилия в единую «силу жития», не знающую различия между знанием и верой.

Конечно же, предпосылки распада единой «силы жития» на знание и веру имели место на самых ранних стадиях истории христианства. Уже учение Блаженного Августина содержит целый

ряд положений, служащих отправной точкой для возникновения психологической рефлексии и интеллектуальной спекуляции, однако полный осознанный разрыв между знанием и верой, повлекший за собой практические следствия, совершился на Западе в XI—XII вв. Одной из ключевых фигур, осуществивших этот разрыв и сделавших его совершенно очевидным, является св. Ансельм Кентерберийский. Предложенное им «онтологическое доказательство» бытия Божия, являясь поворотным моментом в истории христианства, свидетельствует о том, что сокровенная сердечная молитва перестала быть реальной силой в этом мире и что ослабевшей «силы жития» самой по себе уже недостаточно для того, чтобы познать истину Божию. Характерно, что метод «онтологического доказательства», т.е. метод логического, рационального обоснования богооткровенной истины, появляется на свет в тот самый момент, когда, согласно преподобному Симеону, творение сокровенной сердечной молитвы становится невозможным из-за того, что послушание покинуло этот мир.

Это позволяет рассматривать XI в. как рубеж, пролегающий между двумя историческими периодами. В этом веке период, на протяжении которого сознание формировалось сокровенной сердечной молитвой, сменяется периодом, характеризующимся тем, что на его протяжении сознание определяется умственной, или «умной», молитвой, осуществляемой в голове. Именно с этого момента переживание полноты достоверности спасения сменяется переживанием утраты достоверности спасения, и именно начавшийся с этого момента процесс утраты достоверности спасения является причиной возникновения принципа композиции.

XI в. — это не только время утраты послушания и открытия метода «онтологического доказательства» бытия Божия, это также время возникновения развитых образцов свободного и мелизматического органума. Именно в это время появляются манускрипты Винчестера и Сен-Марсьяля, предопределяющие ход развития композиторской музыки на несколько веков вперед. Сопоставление метода «онтологического доказательства»

бытия Божия, или логического обоснования богооткровенной истины, с композиционными принципами мелизматического органа отнюдь не случайно, ибо и то и другое представляют собой явления одного порядка. И в том и в другом случае речь идет о необходимости компенсации, или возмещения, ослабляющей достоверности спасения. В случае «онтологического доказательства» ослабление достоверности богооткровенной истины восполняется логическим умозаключением и рациональным рассуждением. В случае мелизматического органа ослабление достоверности воспроизведения григорианского напева восполняется введением нового голоса, присоединяемого к григорианскому напеву, составляющего с ним контрапункт и мелодически расцвечивающего и комментирующего основной голос. И в том и в другом случае то, что ранее считалось самодостаточным и достоверным, начинает быть недостаточным и недостоверным. И в том и в другом случае ослабление самодостаточности и достоверности восполняется привлечением извне новых средств и новых методов, восстанавливающих утраченную полноту достоверности.

Таким образом, и в том и в другом случае деятельность человека может быть определена как разъяснение, толкование, комментирование, направленное на возвращение жизненной достоверности некоему первоисточнику, постепенно теряющему свою достоверность. И если в первом случае достоверность богооткровенной истины восстанавливается при помощи принципа, который мы определим как «принцип онтологического доказательства», то во втором случае достоверность воспроизведения григорианского напева будет восстанавливаться при помощи принципа контрапункта.

Здесь следует более подробно остановиться на принципе контрапункта и обратить особое внимание на различие понятий контрапункта и полифонии, которые смешивались и свободно заменяли друг друга в сознании музыкантов на протяжении достаточно долгого времени. Разделение этих понятий следует

рассматривать не как вызов или пересмотр устоявшейся традиции, но как попытку осмыслить то, что ранее не могло быть замеченным и что стало очевидно только теперь. Вообще-то, фундаментальное различие между контрапунктом и полифонией может быть выявлено уже при внимательном рассмотрении смысла самих слов, обозначающих эти понятия. Так, слово «полифония», переводящееся как многозвучие или многоголосие, может быть истолковано как наличие нескольких или многих самостоятельных звуковых объектов (звуковых линий), существующих в едином пространстве музыкального произведения. Таким образом, здесь речь идет о членении единого звукового пространства, о выделении множественности из единства или, другими словами, речь идет о принципе дифференциации. Что же касается слова «контрапункт», то первое, что бросается здесь в глаза, — это наличие противостояния или противопоставления. Это противостояние может быть понято и в буквальном смысле, как точка против точки или как нота против ноты, и в более широком смысле — как противостояние *vox organalis* и *vox principalis*, или противостояние канонического начала и индивидуального, неканонического начала, но и в том и в другом случае речь идет о совмещении двух противоположных или противостоящих начал под «крышей» единого музыкального произведения.

Другими словами, речь идет о принципе интеграции. Таким образом, и в случае полифонии, и в случае контрапункта мы имеем дело с проблемой образования ткани музыкального произведения, но если в случае полифонии ткань музыкального произведения образуется путем дифференциации изначально однородного звукового пространства, то в случае контрапункта эта ткань образуется путем интеграции изначально разнородных звуковых пространств, и теперь нам предстоит выяснить, откуда берутся эти разнородные пространства, подлежащие интеграции в единую музыкальную ткань контрапунктического произведения, и что они собой представляют.

Причина возникновения разнородных звуковых

пространств коренится в изначальной двойственности, свойственной природе молитвы второго образа, которая порождает спиралеобразное движение души. Молитва второго образа, или умная молитва, — это непрестанная брань, борьба. В этой борьбе молящийся стремится стяжать кругообразное движение души, свойственное совершенной сердечной молитве.

Однако поскольку молитва второго образа осуществляется не в сердце, а в уме, то обрести совершенное кругообразное движение изначально невозможно, ибо этому препятствуют помыслы — образы внешнего мира, проникающие в сознание, заставляющие сознание устремляться к внешнему миру и тем самым постоянно противоборствующие внутреннему кругообразному движению. Сложение кругообразного движения, к которому стремится молящийся, с прямолинейным движением, неизбежно возникающим при отвлечении сознания от внутренней работы внешними помыслами, приводит к возникновению спиралеобразного движения.

Таким образом, спиралеобразное движение может быть рассмотрено как интеграция двух разнородных движений — кругообразного и прямолинейного, и именно эти движения, сливающиеся в едином процессе молитвы второго образа, порождают разнородные звуковые пространства, интегрируемые в единое музыкальное произведение принципом контрапункта. Можно сказать, что в основе звукового контрапункта лежит контрапункт кругообразного и прямолинейного движений, образующий спиралеобразное движение молитвы второго образа и открывающий себя в форме интеграции двух начал: канонического и индивидуально-авторского. Именно эти начала и определяют природу тех разнородных звуковых пространств, которые интегрируются в музыкальной ткани контрапунктического произведения.

Наличие двух разнородных звуковых пространств можно обнаружить уже в мелизматических органах эпохи Сен-Марсьяль, в которых разница между *vox principalis* и *vox*

organalis отнюдь не исчерпывается только лишь разницей мелодических рисунков, содержащихся в этих голосах. Каждый из голосов органума обладает обособленной, свойственной только ему природой, своей пространственно-временной метрикой, своими законами организации звукового материала. Более того: можно сказать, что в развитом мелизматическом органуме *vox principalis* и *vox organalis* относятся вообще к разным областям Бытия. *Vox principalis* предназначен для изложения канонического григорианского напева, и поэтому последовательность звуков в этом голосе заранее задана, предопределена и обоснована авторитетом канона.

Последовательность звуков, образующая *vox organalis*, не имеет ни предварительной заданности, ни канонической обоснованности, но полностью предопределяется свободным индивидуально-авторским выбором, ограниченным только необходимостью правильных соотношений с *vox principalis*. Таким образом, оба голоса имеют разное происхождение и обладают разной природой, что уже обеспечивает их контрапунктическое противостояние, но этим дело не ограничивается.

Оба голоса находятся в разных временных измерениях, ибо за одну единицу физического времени в каждом из голосов происходит разное количество событий. В *vox principalis* время течет медленнее, в *vox organalis* — быстрее, что позволяет говорить о разных системах времени, о времени божественном и времени человеческом, или о времени земном и времени небесном. Эта ситуация совмещения двух временных систем получает дальнейшее развитие в органумах школы Нотр-Дам, вернее в *Halteton*-эпизодах этих органумов, где длительно выдержанный тон григорианского напева, на фоне которого разворачиваются бесконечные юбилеи *vox organalis*, может служить прекрасной иллюстрацией положения, гласящего, что у Бога один день как тысяча лет и тысяча лет как один день.

Суть принципа контрапункта как раз и заключается в интеграции этих противоположных начал: индивидуально-авторского

и канонического, человеческого и божественного, преходящего и вечного, которые обретают живую звуковую реальность в акустических пространствах *vox principalis* и *vox organalis*, объединяемых цельностью единого музыкального произведения.

В ходе дальнейшего исторического развития взаимоотношения разнородных звуковых пространств, воплощающих в себе каноническое и индивидуально-авторское начала, претерпевают значительные усложнения. Функцию звукового пространства, представляющего область канонического, начинает выполнять *cantus firmus*. *Cantus firmus*, или «твердый напев», представлял собой григорианское песнопение или его фрагмент, последовательность звуков которого становилась основой контрапунктического произведения.

Если в ранних органумах *vox principalis* и *vox organalis* были жестко фиксированы и привязаны друг к другу, в результате чего соотношение канонического и авторского начал в общем пространстве произведения носило статический характер, то в произведениях, основанных на *cantus firmus*'е, это соотношение обретало динамику. *Cantus firmus* мог не только перемещаться и многократно повторяться в пространстве контрапунктической композиции, но мог также подвергаться разнообразным структурным преобразованиям, таким, как обращение, ракоходное движение или сегментация, что вносило новое измерение и открывало новые уровни в соотношениях канонического и авторского. Игра этих соотношений достигла фантастического и непревзойденного уровня в творчестве нидерландских композиторов XV в. — Дюфаи, Окегема, Обрехта, Жоскена де Пре, а также ряда менее известных их современников.

Примерно в это же время наряду с каноническими григорианскими песнопениями в качестве *cantus firmus*'а начали употребляться и мелодии светских песен, пользующихся широкой известностью и имеющих хождение в самых разных социальных кругах. Так в сферу действия принципа контрапункта помимо противопоставления канонического авторскому

было вовлечено и противопоставление авторского внеавторскому, не имеющему авторитета канонической освященности, но обладающему статусом общеизвестного и именно этой своей общеизвестностью противостоящего индивидуально-авторскому началу. Наконец, имели место случаи и сочиненного *cantus firmus*'a. Эти сочиненные мелодии своей нарочитой «объективной» простотой должны были изображать функцию изначально заданного, внеавторского начала в музыкальной ткани произведения, причем это внеавторское начало симулировалось самим автором, в результате чего в роли *cantus firmus*'a начали выступать такие последования звуков, как «La mi la sol» у Хенрика Изака, «La sol fa re mi» у Жоскена де Пре или «Ut re mi fa sol la» у Палестрины. Совершенно особую категорию мелодий *cantus firmus*'a образуют мелодии, в названиях звуков которых зашифрованы отдельные слова и даже целые фразы, примерами чему могут служить «Hercules dux Ferrariae» и «Vive le roi» у Жоскена де Пре или «Ut heremita solus» у Окегема.

В свете всего сказанного становится совершенно очевидной важность и фундаментальность проблемы *cantus firmus*'a, которую можно рассматривать как ключ, открывающий доступ к пониманию действия механизмов принципа контрапункта. Более того: проблема контрапункта вообще может быть сведена к проблеме *cantus firmus*'a, ибо принцип *cantus firmus*'a и представляет собой тот конкретный механизм, при помощи которого принцип контрапункта осуществляет себя в практической действительности.

Прежде всего, *cantus firmus* есть некая объективная данность, существующая вне автора, вне произведения и предшествующая любому композиторскому акту, приводящему к возникновению конкретного произведения. Причем эта данность носит не какой-то отвлеченный, абстрактный характер, но представляет собой совершенно конкретную и строго определенную последовательность звуков. Эта звуковая последовательность кладется в основу создаваемого произведения и начинает играть

роль некой прамодели, предопределяющей и обуславливающей структуру будущей композиции. Именно на этой стадии самостоятельно и независимо существующая последовательность звуков становится собственно *cantus firmus*-ом конкретного произведения, т.е. последовательность эта начинает не только предопределять структуру произведения, но делается частью или фрагментом этой структуры, занимая в ней определенное место. Таким образом, *cantus firmus* является одновременно и некоей внеположной данностью, и прамodelью музыкального произведения, и элементом структуры этого произведения.

Cantus firmus можно рассматривать и как мелодический первоисточник, на основе которого возводится звуковое здание произведения, и как мелодический материал, из которого складывается конкретная звуковая структура, и одновременно как элемент этой структуры, наделенный определенными функциональными нагрузками. Другими словами, *cantus firmus* является необходимым условием возникновения и существования контрапунктического произведения.

Очень важно понять, что контрапунктическое произведение не может существовать само по себе и что оно обязательно должно иметь некое внеположное обоснование, подтверждающее реальность его существования. Более того: сам факт наличия контрапунктического произведения в какой-то степени не является самодостаточным и самодовлеющим, он лишь указывает на некую внеположную реальность, отсылает к ней и удостоверяет ее. В этой ситуации *cantus firmus* занимает ключевое положение, ибо он представляет собой одновременно и внеположную произведению реальность, и отсылание к ней.

Соотношение *cantus firmus*-а с основанной на нем контрапунктической композицией в какой-то степени можно уподобить соотношению богооткровенной истины с ее логическим доказательством в методике «онтологического обоснования». Подобно тому, как в «онтологическом обосновании» логическая конструкция не является самоцелью, но обретает значение

и смысл только в качестве доказательства богооткровенной истины, так и контрапунктическая композиция представляет собой не нечто ценное само по себе, но делается значимой, только будучи осознана в качестве мелодического комментария к звуковой последовательности *cantus firmus*'а. Интеграция богооткровенной истины с логическим рассуждением в методике «онтологического доказательства», так же как интеграция канонической мелодии *cantus firmus*'а с принципом композиции в контрапунктическом произведении, — это всего лишь следствие двойственности, изначально присущей молитве второго образа, молитве, порожденной переживанием утраты достоверности спасения. Богооткровенная истина и каноническая мелодия утрачивают свою первоначальную достоверность и начинают нуждаться в логическом доказательстве и в композиционном комментарии.

Сложная реальность взаимопроникновения и взаимоотношения богооткровенного и логического, канонического и авторского может быть сведена к спиралеобразному движению как к обобщенной формуле интеграции, с одной стороны, и как к графику процесса утраты достоверности спасения, с другой стороны. Именно второе значение спиралеобразного движения нам следует рассмотреть более подробно.

Вообще, спираль может служить символом целенаправленных изменений. В приложении к проблеме утраты достоверности спасения символ спирали должен пониматься как утрата кругообразности и постепенное выпрямление траектории движения души. И здесь речь идет уже не столько о символе, сколько о живой реальности, ибо кругообразное движение души — это реальное состояние сознания, творящего сокровенную молитву третьего образа, и утрата этого состояния неизбежно приводит к спиралеобразному движению души, все более и более удаляющему сознание от первоначальной кругообразности.

С возникновением спиралеобразного движения рождается новое переживание времени. Если при кругообразном движении

души время переживается как пребывание и как вечное возвращение, то при спиралеобразном движении время начинает переживаться как история. Таким образом, спиралеобразное движение может рассматриваться не только как формула взаимоотношений *cantus firmus*'а с построенным на его основе контрапунктическим произведением, но и как история этих взаимоотношений, т.е. спиралеобразное движение может пониматься как формула истории написания произведений на заданный *cantus firmus*.

Здесь следует напомнить то, что говорилось об истории композиции в начале данной главы, а именно, что эта история может быть представлена в виде последовательности периодов, на протяжении каждого из которых господствует определенный образ молитвы и соответствующий этому образу тип движения души, каковой, в свою очередь, порождает определенный способ организации звукового материала. Исходя из этого можно заключить, что когда мы говорим об истории написания произведения на заданный *cantus firmus*, то тем самым мы говорим о том периоде истории композиции, на протяжении которого господствовали молитва второго образа и порождаемая ею спиралеобразная форма движения души.

Этот период истории композиции может быть определен как период контрапункта, или период *cantus firmus*'а. Его начало можно связать с возникновением развитых мелизматических органумов эпохи Сен-Марсьяль, хотя, быть может, несколько больше оснований имеется для того, чтобы началом этого периода считать деятельность школы Нотр-Дам и творчество Леонина и Перотина Великого, ибо они являются фактически первыми композиторами в истории. Что же касается окончания периода *cantus firmus*'а, то оно знаменуется именами Палестрины и Орlando Лассо, в творчестве которых работа с *cantus firmus*'ом была почти что полностью вытеснена имитационной разработкой мелодического первоисточника или «хоральным» аккордовым складом. Таким образом, период контрапункта, или период *cantus firmus*'а,

располагается в отрезке времени, длящемся с середины XII в. вплоть до конца XVI в., и этот отрезок времени может рассматриваться самостоятельно как история написания произведения на заданный *cantus firmus*.

Возможно, кому-то может показаться некорректным то, что время с XII по XVII в. мы определяем как период *cantus firmus*'а, ибо *cantus firmus* как конкретное понятие и как конкретная композиторская методика появился далеко не сразу, да к тому же уже к середине XVI в. он практически утратил господствующее положение. Однако, говоря о *cantus firmus*'е, мы будем иметь в виду не столько те конкретные формы композиторских техник, которые существовали в XIV и XV вв., сколько общий принцип работы с мелодическим первоисточником. В таком расширительном смысле уже *vox principalis*, излагающий целое григорианское песнопение в мелизматическом органуме, может рассматриваться как предельный, «экстремальный» случай *cantus firmus*'а. С другой стороны, нескончаемые каскады имитаций, разрабатывающие интонации мелодического первоисточника у Палестрины и Орlando Лассо, дают возможность говорить о принципе *cantus firmus*'а как о некоей виртуальной реальности, которая, оставаясь за скобками произведения и не имея в нем места, в то же самое время формирует его интонационный облик и предопределяет структурное членение.

Таким образом, история принципа *cantus firmus*'а начинается с реального присутствия мелодического первоисточника в структуре произведения, причем мелодия первоисточника звучит полностью, без каких-либо пропусков и длительность всего произведения совпадает с длительностью песнопения, на котором оно основано. На следующих стадиях истории принципа *cantus firmus*'а мелодический первоисточник начинает расчленяться, сегментировать и использоваться в виде отдельных фрагментов, причем фрагменты эти могут не только повторяться на протяжении всего произведения, но и подвергаться более серьезным структурным преобразованиям. Наконец, на последней

стадии истории принципа *cantus firmus*'а мелодический первоисточник просто растворяется в потоке сквозной имитации, оставляя после себя лишь многократное эхо, доносящее до нас неясное представление о его интонационном облике.

В этих переходах от стадии к стадии легко обнаружить спиралеобразное движение, все более и более отклоняющееся от кругообразности и все более и более приближающееся к прямолинейности. На практике это спиралеобразное движение проявляется в постепенном удалении произведения от первоисточника. Связь между произведением и первоисточником становится все более и более усложненной, изощренной и опосредованной. Однако дело не ограничивается одним лишь усилением структурной опосредованности мелодического первоисточника — глубоким изменениям подвергается его внутренняя природа, более того: изменяются смысл и побудительные причины его применения. Выше уже говорилось о том, что в XV в. в качестве *cantus firmus*'а начинают использоваться мелодии светских песен, а несколько позже — звуковые последовательности, зашифровывающие отдельные фразы и мелодические обороты собственного сочинения.

Это значит, что со временем принцип *cantus firmus*'а утрачивает свое каноническое и сакральное значение. Сначала каноническое подменяется общеизвестным и общеизвестное получает статус канона, затем эта канонизированная общеизвестность фальсифицируется авторскими мелодиями, выполняющими функцию первоисточника, и наконец сам первоисточник независимо от его каноничности, общеизвестности или фальсифицированности превращается в некую виртуальность с точки зрения конкретного присутствия в структуре произведения. Эта деканонизация и десакрализация принципа *cantus firmus*'а, сопровождаемая снижением уровня реального присутствия первоисточника в произведении, есть не что иное, как следствие процесса утраты достоверности спасения, неизбежно вытекающее из спиралеобразного движения души,

порождаемого вторым образом молитвы.

И здесь следует обратить внимание на еще одну особенность спиралеобразного движения, а именно на то, что в нем заложена тенденция к преодолению кругообразности и превращению в прямую линию. Спираль, являющаяся символом целенаправленных изменений, может оставаться спиралью только до тех пор, пока накопление изменений не достигло критической массы. Достижение критической массы изменений разрушает равновесие прямолинейного и кругообразного движений, составляющее основу спиралеобразного движения, в результате чего внутреннее кругообразное движение не может больше выполнять функцию сдерживания и спиралеобразное движение превращается в прямолинейное.

Но так как прямолинейное движение души есть неотъемлемое свойство молитвы первого образа, то переход от спиралеобразного движения души к прямолинейному представляет собой не что иное, как переход от молитвы второго образа к молитве первого образа. Переход от одного образа молитвы к другому знаменует собой исторический слом, энергетический перепад, порождающий новые исторические реалии, новую историческую эпоху, и именно феномен энергетического перепада имеет место на рубеже XVI—XVII вв., являющемся порогом Нового времени.

Определяющая константа Нового времени, которая будет интересовать нас в дальнейшем, исчерпывающе подробно анализируется Хайдеггером в «Европейском нигилизме», где, в частности, он пишет следующее: «Новый мир Нового времени коренится в той же исторической почве, где всякая история ищет свою сущностную основу: в метафизике, т.е. в каком-то новом определении истины мирового сущего и ее существа. Решающее начало, полагающее основу метафизике Нового времени, — метафизика Декарта. Ее задачей стало подведение метафизической основы под освобождение человека к новой свободе как к уверенному в самом себе самозаконодательству. Декарт опережающе

помыслил эту основу в подлинном смысле философски, т.е. из ее сущностной необходимости, — не в роли пророка, который предсказывает то, что потом происходит, но именно опережающе помыслил так, что продуманное им оказалось основанием для последующего»¹. И еще: «...намерение человека положить-ся на им самим найденное и обеспеченное основание истины возникает из того «освобождения», когда он освобождает себя от первоочередной обязательности библейско-христианской истины Откровения и церковного учения. Всякое настоящее освобождение есть, однако, не только срывание цепей и отбрасывание обязательств, оно есть прежде всего переопределение сущности свободы.

Теперь быть свободным означает, что на место достоверности спасения как мерила всякой истины человек ставит такую достоверность, в силу которой и внутри которой он сам удостоверяется в себе как в сущем, опирающемся таким путем на самого себя. Характер подобной перемены не исключает того, чтобы она происходила пока еще на «языке» и в представлениях того, что оставляется позади. И наоборот, однозначная характеристика этой перемены не может избежать того, чтобы говорить на языке достигнутого лишь позднее в силу этой перемены... Нам важно увидеть, что та свобода, оборотной стороной которой оказывается освобождение от веры в Откровение, не просто вообще притязает на некое Необходимое, но притязает на него так, что человек сам от себя каждый раз полагает это Необходимое и обязывающее...

Новая свобода есть — в метафизическом видении — приоткрытие всего диапазона того, что впредь человек сам сознательно сможет и будет себе полагать в качестве необходимого и обязывающего. В реализации всего диапазона видов новой свободы состоит суть истории Нового времени»².

В этих обширных цитатах проблема достоверности

¹ Хайдеггер М. Время и Бытие. М., 1993. С. 120.

² Там же. С. 118-119.

спасения и новой свободы рассматривается с позиций философии и метафизики, однако та же самая проблема может быть рассмотрена и с точки зрения живого религиозного или внутреннего молитвенного опыта.

Достоверность спасения существует не сама по себе, но обретается только в молитвенном подвиге и переживается во внутреннем опыте молящегося. И когда Хайдеггер говорит о том, что «на место достоверности спасения как мерила всякой истины человек ставит такую достоверность, в силу которой и внутри которой он сам удостоверяется в себе как в сущем», это значит, что сила молитвенного подвига начинает ослабевать и больше не может обеспечивать должный уровень достоверности спасения, в результате чего достоверность спасения перестает переживаться во внутреннем опыте как живая реальность и теряет свою актуальность.

Ослабление молитвенного подвига выражается в понижении уровня интенсивности молитвы, а понижение уровня молитвы приводит к изменению молитвенных форм или, говоря словами преподобного Симеона, к смене образов молитвы. И где философ размышляет о том, что на место достоверности спасения человек ставит такую достоверность, в силу которой он сам удостоверяется в себе как в сущем, там человек живого религиозного опыта будет утверждать, что речь идет о переходе от второго образа молитвы к молитве первого образа. Обе точки зрения не противоречат друг другу, но интерпретируют одну и ту же проблему с разных сторон. Когда философ говорит о достоверности спасения, он вторгается в область религиозного опыта, который и пытается интерпретировать философски. Когда человек религиозного опыта говорит о достоверности в себе как в сущем, он вторгается в область философии, которую пытается осмыслить в русле своего опыта.

Мы приблизимся к сути проблемы, если совместим две точки зрения и скажем, что в результате перехода от второго образа молитвы к молитве первого образа место достоверности

спасения занимает такая достоверность, в силу которой человек сам удостоверяется в себе как в сущем.

Ошибочно полагать, что эта новая свобода и это самоудоверение в себе как в сущем являются отрицанием библейско-христианской истины Откровения, и вовсе не потому, что перемена оснований достоверности происходит на «языке» и в определениях оставшегося позади, а потому, что новая свобода самоудоверяющегося субъекта упраздняет всего лишь «первоочередную обязательность» истины Откровения, вполне допуская ее возможность.

Возможность веры становится лишь одной из многочисленных возможностей, образующих диапазон видов новой свободы. Наряду с другими возможностями возможность веры есть то, что впредь человек сможет и будет полагать себе в качестве необходимого и обязывающего. Все эти возможности можно представить в виде «вариаций на тему» формулы Декарта: «Я мыслю — следовательно, существую». В качестве примера таких вариаций может служить положение: «Я верую — следовательно, существую», или более радикальное: «Я молюсь — следовательно, существую».

Последнее положение, несмотря на всю его курьезность, может служить ключом к пониманию молитвы первого образа, но по-настоящему это понимание может прийти только при сопоставлении «вывода» Декарта с методом «онтологического доказательства» Ансельма Кентерберийского.

И у Ансельма, и у Декарта речь идет об удостоверении в причастности к Бытию. И у Ансельма, и у Декарта в приобщении к Бытию ключевая роль отводится мысли или мышлению. Но если в методе «онтологического доказательства» мышление или логическое рассуждение является лишь средством, удостоверяющим и комментирующим и без того безусловное наличие богооткровенной истины, то в положении Декарта богооткровенная истина представляет собой всего лишь один из возможных объектов мышления, которые могут стать или становятся действительно

наличными только в процессе мышления. Таким образом, если у Ансельма богооткровенная истина есть онтологическая данность, то у Декарта богооткровенная истина превращается в объект размышления или, в более расширительном смысле, в объект субъективного переживания. Прилагая только что сказанное к проблеме различия образов молитвы, можно заключить, что молитва второго образа — это онтологическая молитва, молитва, в процессе которой сознание реально подключается к данности богооткровенной истины, в то время как молитва первого образа — это молитва, лишенная онтологического корня, это молитва, превратившаяся в субъективное переживание, т.е. такая молитва, в процессе которой богооткровенная истина не делается наличной данностью сознания, но лишь субъективно переживается, оставаясь при этом «снаружи».

Переход от молитвы второго образа, или от онтологической молитвы, к молитве первого образа, или к молитве как субъективному переживанию, неизбежно влечет за собой фундаментальную смену парадигм композиторской музыки: кончается эпоха *cantus firmus*'а и начинается эпоха тематизма. *Cantus firmus*, или каноническая богослужебная мелодия, кладущаяся в основу структуры произведения, уступает место сочиненной композитором теме, развитие которой и представляет собой произведение. Разница между *cantus firmus*'ом и темой в концентрированном виде олицетворяет разницу между вторым и первым образом молитвы.

Cantus firmus есть некая сакральная, каноническая данность, и композиторская работа с *cantus firmus*'ом, так же как и непереносимое реальное присутствие его в структуре произведения, есть не что иное, как следствие реального, онтологического приобщения сознания к сакральности и каноничности, реально присутствующим в последовательности звуков, образующих *cantus firmus*. Тема, сочиненная композитором и положенная им в основу развития своего произведения, есть звуковой аналог того необходимого и обязывающего, которое человек, будучи

свободным самополагающим себя субъектом, сам сознательно полагает себе именно в качестве необходимого и обязывающего. Отныне сочинение музыки (или, что то же, создание звуковой структуры) не нуждается ни в сакральном, ни в каноническом обосновании, ибо его онтологическим обоснованием является свободное самополагание субъекта, и квинтэссенцией этого полагания можно считать тему, пришедшую на смену *cantus firmus*'у и принесшую с собой новое самообоснование принципа композиции, суть которого могут выразить слова: «Я сочиняю — следовательно, существую».

Когда мы говорим о смене принципа *cantus firmus*'а принципом тематизма, то следует иметь в виду, что речь идет не столько о событии, сколько о длительном и сложном процессе, занимающем не одно десятилетие. Возникновению тематизма должно предшествовать возникновение автономного самодовлеющего звукового пространства. Выше уже говорилось о том, что звуковое пространство контрапунктического произведения представляет собой интеграцию двух разнородных пространств — канонического и авторского, а потому оно не может считаться полностью автономным и самодовлеющим, являясь, по сути, лишь комментарием к предсуществующему мелодическому первоисточнику.

Звуковое пространство контрапунктического произведения — это онтологическое пространство реального наличия богооткровенной истины, и как таковое оно не может удовлетворять требованиям новой свободы, которая осознает себя именно в освобождении от этой истины.

Звуковое пространство новой свободы прорастает постепенно из онтологического пространства контрапункта, деградирующего в связи с процессом деканонизации *cantus firmus*'а. Признаки деградации контрапунктического пространства можно наблюдать и у Палестрины, и у Орlando Лассо, и у Филиппи де Монте, но с особой яркостью они выступают в творчестве мастеров венецианской школы.

Эти признаки проявляются в почти что полном исчезновении *cantus firmus*'а из структуры произведения и в преобладании имитационно-строфического письма, порождающего каскады сквозной имитации и приводящего к такому единству звукового пространства, которое начинает входить в противоречие с изначальным смыслом контрапункта. Конечно же, все вышеперечисленные признаки можно обнаружить уже в поздних мессах Жоскена де Пре, таких, как «Ave maris Stella» или «Pange Lingua», но именно к середине XVI в. признаки превращаются в общепринятую норму письма, определяемого музыкально-исторической наукой как «строгий стиль». И именно наступление времени господства «строгого стиля» знаменует собой полную деградацию принципа контрапункта и превращение контрапунктического пространства в пространство полифоническое.

Примерно к этому же времени относится возникновение генерал-баса, или *basso continuo*, представляющего собой партию баса с подписанными цифрами, обозначающими аккорды. Поначалу этот цифрованный бас выполнял скромную роль необязательной добавки, используемой в виде вспомогательного аккомпанемента, исполняемого на органе, и лишь поддерживающей хоровую полифоническую ткань в композициях строгого стиля. Однако вскоре ему суждено было сыграть решающую роль в истории музыки и стать ключевым фактором в организации звукового пространства Нового времени.

Это произошло, когда принцип *basso continuo* соединился с принципом самодовлеющей солирующей мелодии, сопровождаемой поддержкой вспомогательных голосов, что положило конец самостоятельности каждого отдельно взятого голоса, свойственной контрапунктической ткани. Идея господства солирующего мелодического голоса, зародившаяся в кружке интеллектуалов графа Барди, в первую очередь была связана со стремлением к непосредственной передаче поэтического слова через музыкальную интонацию, а это значит, что во главу угла была поставлена проблема выражения, и именно

проблема выражения конкретного переживания. Отныне целью музыкальной композиции становится не интеграция индивидуального начала с онтологической данностью сакрального канона, заключенного в звуках *cantus firmus*'а, но максимально полное выявление самодовлеющей индивидуальности через выражение ее субъективного переживания, что и порождает появление самодовлеющей, солирующей мелодии, поддерживаемой последовательностью аккордов, упраздняющих контрапунктическую самостоятельность голосов.

И именно здесь наступает звездный час *basso continuo*, или цифрованного баса, ибо аккорды, зашифрованные в цифрах, сопровождающих партию *basso continuo*, как раз и становятся основой нового звукового пространства. Отныне определяющим фактором образования музыкальной ткани оказывается не горизонтальная линейность, но гармоническая вертикаль. Если в контрапунктической ткани гармоническая вертикаль складывалась из движения самостоятельных голосов и фактически являлась некоей производной, неким продуктом горизонтали, то в новом звуковом пространстве именно гармоническая вертикаль определяет направление движения каждого голоса, в результате чего линейная графика горизонтали начинает являться производным, или продуктом, вертикали.

Последовательность аккордов, складывающихся из движения самостоятельных голосов, определяется в теории музыки как модальная гармония. Последовательность аккордов, определяющих направление движения голосов порядком своего следования, представляет собой тональную гармонию. Тональная гармония подчиняется собственным законам и собственной логике тональных отношений, определяющих порядок смены одного аккорда другим или перехода от одного аккорда к другому. Линия *basso continuo*, подчиняясь логике тональных отношений, определяет конкретную последовательность аккордов в каждом конкретном произведении. Таким образом, *basso continuo* превращается в некий «становой хребет» всего

произведения, предопределяющий направление движения музыкальной ткани и, по сути дела, организующий все звуковое пространство Нового времени.

Новое звуковое пространство уже не нуждается более ни в сакральных, ни в канонических, ни в каких иных внеположных онтологических обоснованиях, ибо отныне онтологическое обоснование звукового пространства находится в нем самом, а именно в логике тональных отношений, конспективно выражаемых в партии *basso continuo*. Можно сказать, что последовательность аккордов, подчиняющихся логике тональных отношений и направляемых линией *basso continuo*, представляет собой поток мысли, или процесс размышления, подчиняющийся законам логики.

Тогда тема, развивающаяся в солирующем голосе на основе последовательности поддерживающих ее аккордов, будет являться звуковым аналогом того, кто, собственно, размышляет, т.е. она будет звуковым аналогом размышляющего субъекта, или аналогом «я». Таким образом, новое звуковое пространство есть не что иное, как точное воплощение формулы Декарта: «Я мыслю — следовательно, существую», где «я» — тема; мышление, в котором «я» может принимать участие, — логика тональных отношений; «я мыслю» — тема, развивающаяся на основе логики тональных отношений; «следовательно, существую» — самодостаточность и самообоснованность темы, которая удостоверяется и подтверждается в процессе развития на основе тональных отношений и уже не нуждается более ни в каких внеположных обоснованиях своего существования. Все это полностью соответствует определению, данному новой свободой Хайдеггером: «Теперь быть свободным означает, что на место достоверности спасения как мерила всякой истины человек ставит такую достоверность, в силу и внутри которой он сам удостоверяется в себе как в сущем, опирающемся таким путем на самого себя».

Одним из первых и наиболее ярких заявлений нового принципа композиции можно считать сборник

вокальных произведений с инструментальным сопровождением, опубликованный Джулио Каччини в 1602 г. и носящий весьма симптоматичное заглавие «Новая музыка» («La nuove musiche»). Это нотное издание, открывающее не только XVII столетие, но и все Новое время, интересно, быть может, не столько собственно музыкальными произведениями, сколько предпосланным им предисловием, носящим характер полемического композиторского манифеста. В нем, в частности, говорилось: «В то время, когда во Флоренции процветал высокоблагородный кружок, собиравшийся в доме светлейшего синьора Джованни Барди, графа Вернио <...> я также там бывал и могу сказать, что большему научился из их ученых собеседований, чем за тридцатилетнюю свою работу над контрапунктом. Эти ученейшие дворяне убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает слышать слова, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там поразительные эффекты, которыми восторгаются древние писатели и на которые не способна наша современная музыка с помощью своего контрапункта...»³

В этом полемически заостренном противопоставлении новой музыки искусству контрапункта акцентируется один момент, который, на первый взгляд, входит в парадоксальное противоречие с тем, что ранее говорилось об автономии и самодостаточности нового музыкального пространства. И в самом деле: о какой автономности музыки может идти речь, если музыка — это «не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже, звук, а вовсе не наоборот»? Здесь можно говорить, скорее, о порабощении музыки поэтическим словом и даже более того: о

³ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII вв. М., 1971. С. 70.

полном рабстве, в котором новая музыка начинает находиться у литературы и от которого была полностью свободна музыка контрапунктическая, «портящая стих» и «разбивающая на части поэзию», т.е. не зависящая от поэзии и подгоняющая поэзию под чисто музыкальные «контрапунктические» законы. Однако на самом деле данная проблема залегает гораздо глубже простого спора о главенстве, издавна ведущегося между поэзией и музыкой. Она касается фундаментального перераспределения смысловых связей в системе семи свободных искусств.

Согласно традиционной схеме семи свободных искусств, музыка вместе с арифметикой, геометрией и астрономией образует группу квадривиума, которая противопоставляется группе тривиума, состоящей из грамматики, риторики и диалектики. Свободные искусства объединяются в группы квадривиума и тривиума на основании родства их внутренней природы.

Так, в квадривиум входят дисциплины, связанные с числом и с искусством исчисления, а в тривиум входят дисциплины, связанные со словом и с искусством изложения мысли, т.е. с искусством выражения. Таким образом, традиционно музыка принадлежит не к выражающим искусствам, но к искусствам исчисляющим. Такой взгляд на музыку имеет весьма древние корни. Его традиция освящена авторитетом античности, и благодаря Боэцию именно таким образом искусство музыки понималось вплоть до позднего Средневековья, или до «осени Средневековья», как окрестил эту эпоху Йохан Хейзинга. Искусство контрапункта, находящееся в русле этой традиции, и представляло собой не искусство выражения, но искусство исчисления, и именно по этой причине оно стало объектом нападков со стороны интеллектуалов кружка графа Барди, первыми почувствовавших глубинные перемены, затрагивающие весь комплекс искусств.

Суть этих перемен заключается в том, что из квадривиума, или из группы исчисляющих искусств, музыка перешла в тривиум, или в группу выражающих искусств. И если бы в Новое время система семи свободных искусств продолжала быть актуальной,

то она выглядела бы по-другому и состояла бы из нового квадривиума и нового тривиума. В тривиум входили бы исчисляющие искусства — арифметика, геометрия и астрономия, а в квадривиум — выражающие: грамматика, риторика, диалектика и музыка. Мы не будем рассматривать последствия этих изменений для всей системы наук и искусств Нового времени — это должно было бы составить тему специального исследования, сейчас нас будут интересовать только те изменения, которые непосредственно связаны с музыкой. То, что музыка перестала быть исчисляющим искусством и стала искусством выражающим, — не просто изменение концепции музыки или изменение музыкальной парадигмы, это нечто гораздо большее — это фундаментальное изменение ее внутренней природы, изменение ее существа, ее субстанции.

Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить музыкальные трактаты Аристоксена или Боэция, имеющие больше сходства с трактатами по геометрии, астрономии или арифметике, чем с трактатами по грамматике, риторике или диалектике. Можно вспомнить и то, что в пифагорейско-платоновской системе музыка наравне с арифметикой, геометрией и астрономией принимает участие в исчислении космоса, и сопоставить все это с тем языком, на котором ведется разговор о музыке в эпоху Нового времени. Тогда мы увидим, что теория музыки использует такие грамматические термины, как фраза, предложение, цезура, что в становлении барочного тематизма важную роль играют риторические фигуры, что между главной и побочной темами в сонатном Allegro просматриваются диалектические связи. Короче говоря, даже если ограничиться одним терминологическим уровнем, то и тогда мы должны констатировать столь глубокую разницу между музыкальными практиками, находящимися по ту и другую сторону рубежа Нового времени, что можно подумать, будто речь идет о разных видах искусства, а не об одном музыкальном искусстве.

Таким образом, то, что в предисловии-манифесте Каччини

представляется нам признанием господства поэзии над музыкой, на самом деле таковым не является. Нужно уметь читать между строк, чтобы за словами Каччини увидеть главное: перерождение внутренней природы музыки и превращение ее из искусства исчисляющего в искусство выражающее. При этом музыка действительно становится автономной и самодовлеющей и в своем стремлении к самовыражению перестает нуждаться в каких бы то ни было внеположных онтологических обоснованиях. Ошибочно думать, что поэзия или литература принимают на себя функцию нового онтологического обоснования музыки, подменяя собой сакральный канон.

Во-первых, они изначально не могут обладать статусом онтологического обоснования, во-вторых, они являются всего лишь попутчиками музыки, всего лишь родственными дисциплинами, обладающими общей «выражающей» внутренней природой. Подобно тому, как ранее музыка вместе с арифметикой, геометрией и астрономией принимала участие в исчислении космоса, так теперь она вместе с поэзией, литературой и философией принимает участие в выражении внутреннего мира человека. И вот, когда мы дошли до такого крайне подозрительного словосочетания, как «выражение внутреннего мира человека», настало время уточнить смысл слова «выражение», тем более что без такого уточнения все, сказанное нами о «внутренней выражающей» природе искусств, останется неясным и двусмысленным. Проблема выражения тесно связана с проблемой представления. Что же касается проблемы представления, то она подробнейшим образом анализируется Хайдеггером в связи с проблемой субъективности Нового времени на основе формулы Декарта «ego cogito, ergo sum», и нам придется привести несколько выдержек из этого анализа, чтобы приблизиться к пониманию новой «выражающей» природы музыки.

«Cogitare мы переводим через «мыслить» и внушаем себе, будто тем самым уже ясно, что Декарт подразумевает под cogitare. Как если бы мы сразу же и знали, что называется мышлением, и,

главное, как если бы с нашим понятием «мышления», извлеченным, скорее всего, из какого-нибудь учебника «логики», мы уже уверенно попадали в суть того, что Декарт хочет сказать словом *cogitare*. Декарт употребляет в важных местах для *cogitare* слово *percipere* (*per-capio*) — схватить что-либо, овладеть какой-либо вещью, а именно, здесь, в смысле представления способом поставления-перед-собой, «представления». Если мы поймем *cogitare* как представление в этом буквальном смысле, то мы подойдем уже ближе к декартовской концепции *cogitatio* и *perceptio*.

Если Декарт *cogitatio* и *cogitare* схватывает как *perceptio* и *percipere*, то он хочет подчеркнуть, что к *cogitare* принадлежит пре-под-несение чего-то себе. *Cogitare* есть пре-до-ставление пред-ставляемого. В таком доставлении есть нечто масштабное, т.е. необходимость какого-то признака того, что пред-ставляемое не просто вообще пред-дано, но доставлено как имеющееся в распоряжении. Нечто до-ставлено, представлено — *cogitatum* — человеку поэтому впервые лишь тогда, когда оно ему надежно обеспечено и он им самостоятельно, внутри сферы, которой сам он распоряжается, может каждый раз недвусмысленно, без опаски и сомнения владеть.

В понятии *cogitatio* каждый раз акцентируется то, что представлением пред-ставленное доставлено представляющему, что тем самым этот последний как представляющий каждый раз «устанавливает» представляемое, принимает его в расчет, т.е. останавливает и фиксирует для себя, берет в свое обладание, обеспечивает себе. Для чего? Для дальнейшего пред-ставления, водимого постоянно как установление и нацеленного на фиксацию всего сущего как удостоверенного...

...Между тем мы еще не вполне измерили содержание и траекторию дефиниции «*cogito* есть *cogito me cogitare*». Всякое воление и занятие позиции, все «аффекты», «эмоции» и «ощущения» отнесены к изволенному, ощущаемому, воспринимаемому. То, к чему они отнесены, при этом в широчайшем смысле слова

пред-ставлено и до-ставлено. Все поименованные образы поведения, и не только познание и мышление, определяются поэтому в своем существе предоставляющим пред-ставлением. Все способы поведения имеют свое бытие в таком пред-ставлении, они суть такое представление представления — они суть *cogitationes*. Образы поведения человека *в их осуществлении* и через него воспринимаются как его принадлежность, как такие, в которых он сам ведет себя так-то и так-то. Только теперь мы в состоянии понять тот скупой ответ, который дает Декарт. Он гласит:

«Под именем «*cogitatio*» я понимаю все то, что для нас, сознающих притом самих себя, в нас происходит, насколько мы об этом в нас имеем сопутствующее знание. Так что не только познание, воление, воображение, но также ощущение здесь то же самое, что мы именуем «*cogitare*»⁴.

Мотивом приведения столь обширной цитаты служит крайняя важность ее для всего последующего изложения. И хотя непосредственным предлогом обращения к ней послужила неясность словосочетания «выражение внутреннего мира человека», на самом деле ее содержание касается проблемы более емкой и более фундаментальной, по отношению к которой проблема выражения является производной и вторичной. Вот почему осмысление этой цитаты должно осуществляться на нескольких уровнях и излагаться поэтапно.

Первое, что нам необходимо отметить, это то, что формула Декарта, являющаяся краеугольным пунктом для осмысления всей проблематики Нового времени, ни в коем случае не должна пониматься в духе рационализма, ибо слово «*cogitare*» в контексте декартовской формулы никак не может быть сведено к словам «мыслить» или «размышлять». «Всякое отношение к чему-либо, воление, занятие позиции, восприятие, заведомо есть отношение, *cogitans*, что переводят словом «мыслящее». Поэтому Декарт все способы *voluntas* и *affectus*, все *actiones* и *passiones*

⁴ Цит. по: Хайдеггер М. *Время и Бытие*. С. 125.

обозначает кажущимся поначалу странным словом *cogitatio*»⁵.

Вторым важным моментом является то, что слово *cogitatio*, охватывающее собой всю возможную сферу деятельности человека Нового времени, следует понимать как представление, и, стало быть, человек Нового времени — это не человек мыслящий, но человек представляющий. И тут для нас наступает самое существенное, поскольку *представление*, ставшее объектом хайдеггеровского анализа, в то же самое время является основой молитвы первого образа, ибо, согласно преподобному Симеону, молитва первого образа — это молитва представления образов, это молитва, в процессе которой молящийся представляет в своем уме блага небесные, чины ангелов, обители святых и другие возвышенные и святые образы, которыми подвигает все свое существо к лучшему, возвышенному и святому, т.е. в процессе такой молитвы возвышенность и святость достигаются через возвышенные и святые представления.

Кому-то может показаться притянутым за уши то, что такое краеугольное понятие Нового времени, как «представление», во всей полноте его значения мы обнаруживаем в молитвенной практике, описанной в XI в., однако на самом деле за этим кроется нечто гораздо большее, чем подмеченная аналогия или смелое сравнение.

Во-первых, обретение достоверности свободы Нового времени Хайдеггер напрямую связывает с освобождением от достоверности спасения, а поскольку достоверность спасения обуславливается молитвенным опытом, то и обретение достоверности свободы через освобождение от достоверности спасения есть некое преодоление молитвенного опыта, а это значит, что достоверность свободы находится в каких-то отношениях с молитвенным опытом (пусть даже в отношениях взаимоотталкивания), и, стало быть, говорить о достоверности свободы Нового времени в контексте молитвенного опыта — это не такое уж бессмысленное занятие, как кажется с первого взгляда.

⁵ Мартин Хайдеггер: Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 164.

Во-вторых, три образа молитвы, описанные преподобным Симеоном, представляют собой не только констатацию наличия трех молитвенных уровней, но могут рассматриваться и диахронически, т.е. как поэтапное возрастание молитвенного уровня или как поэтапная утрата этого уровня, и в этом последнем смысле учение о трех образах молитвы начинает иметь самое непосредственное отношение к проблеме утраты достоверности спасения, а стало быть, и к проблеме достоверности свободы Нового времени. Вот почему, как бы ни казалось это странным, но проблема Нового времени и проблема молитвы первого образа — это, по существу, одна и та же проблема, а именно — проблема представления.

Чтобы осознать всю грандиозность нововременного поворота, нужно обратить внимание на роль представления в системе трех образов молитвы, и тогда мы обнаружим, что то, что в молитве первого образа именуется представлением, в молитве второго образа является помыслом. Собственно говоря, представление и помысел, в сущности, одно и то же, но если молитва второго образа представляет собой борьбу с представлениями-помыслами, то в молитве первого образа те же представления-помыслы выполняют роль фундамента всего молитвенного процесса.

Помысел вовсе не означает «плохого», «дурного» или «вредного» представления — с точки зрения молитвы второго образа самое «прекрасное» и «благое» представление может оказаться вредным помыслом, приходящим извне и несущим в себе угрозу разрушения кругообразной сосредоточенности творения Иисусовой молитвы. Если в молитве второго образа и благие, и дурные представления являются равноопасными помыслами, то в молитве первого образа, не знающей сосредоточенного творения Иисусовой молитвы, помыслы-представления становятся единственной данностью, в результате чего и происходит разделение на «благие» и «пагубные» представления, одни из которых ведут к спасению, а другие к гибели.

Таким образом, если в молитве второго образа

достоверность спасения базируется на творении Иисусовой молитвы, для которой любое внешнее представление является вредным помыслом, то в молитве первого образа достоверность спасения может базироваться только на «благих» и «душеполезных» представлениях, которые с позиции молитвы второго образа могут рассматриваться как препятствие на пути к спасению. И если молитва второго образа может быть определена как онтологическая причастность к достоверности спасения, то молитва первого образа, оставаясь только на уровне представлений (*cogitationis*), должна быть определена как переживание достоверности спасения — в этом-то перепаде интенсивности и заключается суть процесса утраты достоверности спасения, постоянно отмечаемой Хайдеггером.

Когда Хайдеггер говорит о том, что настоящее освобождение — это не только срывание цепей и отбрасывание обязательств, но это «прежде всего перераспределение сущности свободы», то может сложиться впечатление, что нововременная свобода была достигнута в результате сознательного употребления волевых, целенаправленных и однозначно осмысливаемых усилий, однако на самом деле все обстоит гораздо сложнее, ибо здесь речь должна идти не только о зависящих от человека приобретениях, но и о не зависящих от него утратах.

Можно сказать, что ослепший человек освобождается от зрения, освобождается от возможности видеть и взамен получает новую возможность — читать при помощи пальцев, что крайне расширяет сферу осязания. Однако вряд ли можно утверждать, что здесь речь идет о «срывании цепей, отбрасывании обязательств и перераспределении сущности свободы». Примерно так же дело обстоит с обретением достоверности новой свободы, замещающей достоверность спасения. Человек утратил возможность видеть Бога, но обрел возможность лучше видеть мир — это событие совершилось в человеке, быть может, и помимо воли человека, хотя и при его содействии, и именно это событие стало определяющим для всего Нового времени.

И здесь еще раз необходимо подчеркнуть, что то, что человек утратил возможность видеть Бога, отнюдь не означает отрицание Бога в духе атеизма, — просто теперь человек может знать о Боге только через посредство мира, или, говоря более точно, человек утрачивает опыт онтологической причастности богооткровенной истине и остается на уровне опыта переживания представлений об этой истине.

И теперь, наконец, мы можем перейти к тому, ради чего привлекали столь обширную цитату из Хайдеггера в первую очередь, а именно к уточнению таких словосочетаний, как «выражение внутреннего мира человека», «выражающие искусства» и вообще «выражение чего бы то ни было». После всего сказанного становится ясно, что выражение может иметь место только там, где есть переживание, а переживание может иметь место только там, где сущее раскрывается как представление, понятое в декартовско-хайдеггеровском смысле. Отсюда становится понятным, что и переживание, и выражение — это явления, присущие исключительно Новому времени и не встречающиеся ни в каких других исторических эпохах.

По этому поводу Хайдеггер пишет: «Если для человека Нового времени все по необходимости и по праву становится переживанием и если он все более беспрепятственно заходит в ту область, где может сам слагать свою сущность, то совершенно ясно, что у греков на их Олимпийских празднествах не было и не могло быть никаких переживаний»⁶. Что же касается проблемы выражения, то по этому поводу во «Времени картины мира» можно найти следующие слова: «Третье явление Нового времени, столь же существенное, сколь и первые два (первые два — это наука и машинная техника. — В.М.), заключается в том, что искусство попадает в горизонт эстетики. Это значит: художественное творение становится предметом переживания, а вследствие этого искусство начинает расцениваться как выражение жизни

⁶ Там же. С. 151.

человека»⁷.

Таким образом, становится совершенно очевидным, что в предисловии Каччини речь идет совсем не о порабощении музыки поэзией или литературой, но о фундаментальном пере-рождении внутренней природы музыки. Музыкальное искусство превращается в искусство выражения переживаний, музыка становится «языком чувств», и это есть неизбежное следствие перехода от второго образа молитвы к первому, т.е. от молитвы, базирующейся на опыте онтологической причастности богооткровенной истине, к молитве, базирующейся на опыте переживания представления об этой истине.

На уровне музыкальной ткани этот переход соответствует переходу от модальной гармонии к гармонии тональной. Как уже говорилось, вертикаль модальной гармонии является «побочным» продуктом горизонтального движения самостоятельных голосов контрапунктической ткани. Возникновение этой вертикали так же неизбежно, как неизбежно возникновение представлений и связанных с этими представлениями переживаний у всякого человека, творящего молитву второго образа в потоке повседневной жизни. Но так же как модальная вертикаль лишь сопутствует самостоятельному движению голосов и ни в коем случае не подавляет этой самостоятельности, ибо в противном случае контрапунктическое пространство перестало бы быть контрапунктическим, так и приходящие извне помыслы-представления неотвратно вызывают переживания, сопутствующие творению Иисусовой молитвы, но ни в коем случае не пресекают упорного повторения молитвенной формулы, ибо прекращение этого повторения означало бы разрушение молитвы второго образа.

Искусство контрапункта, так же как и искусство творения молитвы второго образа, заключается в тщательном хранении богооткровенной истины в потоке повседневной жизни. В искусстве контрапункта речь идет о хранении *cantus firmus*'а в течении,

⁷ Там же. С. 135.

порождаемом движением сопутствующих голосов, образующих модальную вертикаль. В искусстве молитвы второго образа речь идет о хранении Иисусовой молитвы в течении, порождаемом движением вновь и вновь приходящих помыслов-представлений, вызывающих различные переживания. Собственно говоря, молитва второго образа уже сама по себе представляет контрапункт, образуемый повторением слов Иисусовой молитвы с приходящими извне помыслами, и одновременно искусством, заключающимся в хранении Иисусовой молитвы от приходящих извне помыслов. И если искусство музыкального контрапункта есть лишь звуковой аналог молитвы второго образа, то модальная вертикаль есть звуковой аналог переживания, вызванного помыслами-представлениями.

С совершенно другой картиной мы сталкиваемся при переходе к тональной гармонии. Здесь вертикаль более не является «побочным продуктом», она не складывается из горизонтального движения голосов, но сама начинает диктовать нормы голосоведения на основе связей, образующихся между отдельными вертикалями. Связи между вертикалями — это связи принципиально нового типа. Они имеют практически очень мало общего с прежними модальными связями или связями между отдельными звуками лада. Новые тональные связи предписывают логику построения последовательности аккордов, и именно от этой последовательности вертикалей зависит горизонтальное движение каждого отдельного голоса.

Это приводит к тому, что в тональной гармонии именно вертикаль становится доминирующей и формообразующей, а горизонталь превращается в «побочный продукт». Судьба вертикали при переходе от модальной гармонии к тональной полностью соответствует судьбе представления-переживания при переходе от второго образа молитвы к первому.

То, что раньше только допускалось в качестве изначально неустрашимого, а потому неизбежного сопровождающего эффекта, становится основополагающим и единственным

формообразующим фактором, полностью вытесняя то, чему раньше служило сопровождением. Возникновение представлений-помыслов изначально неизбежно, а потому помыслы — это неустранимый эффект, постоянно сопровождающий повторение молитвенной формулы в процессе молитвы второго образа. Собственно говоря, только при творении Иисусовой молитвы можно узнать, что представления — это и есть помыслы, в постоянной борьбе с которыми и заключается хранение Иисусовой молитвы. Когда же творение Иисусовой молитвы по каким-либо причинам пресекается, то у человека не остается ничего другого, кроме помыслов. Помыслы же, став единственной реальностью, превращаются в представления, в *cogitationes*, которыми исчерпывается все сущее, и человеку не остается ничего другого, как констатировать: «*Ego cogito, ergo sum*».

Здесь нужно сделать небольшую остановку, чтобы обратить внимание на то, что русский перевод формулы Декарта, звучащий как «Я мыслю — следовательно, существую», очень близок хайдеггеровской интерпретации, ибо тот смысл, который Хайдеггер вскрывает в слове *cogitatio*, практически полностью соответствует тому содержанию, которое святоотеческая традиция вкладывает в слово «помысел». Несколько перефразируя Хайдеггера, можно сказать, что все способы *voluntas* и *affectus*, все *actiones* и *passiones* Святые Отцы обозначают кажущимся поначалу странным словом «помысел». И только приняв во внимание, что *cogitatio* и помысел есть одно и то же, мы можем реально осознать всю меру утраты достоверности спасения, последовавшей в результате перехода от второго образа молитвы к первому и обозначившей начало Нового времени.

Переход от второго образа молитвы к первому сопряжен с переходом от спиралеобразного движения души к прямолинейному. Кругообразность, образуемая повторением слов Иисусовой молитвы и противостоящая распрямляющему воздействию помыслов, утрачивается и полностью пресекается, в результате чего остается одно прямолинейное движение, которое

совершает душа, устремляющаяся за помыслами. Исчезновение кругообразного движения кладет конец пространству контрапункта и вызывает к жизни новое, гомофоническое пространство. Это пространство может дробиться и подвергаться дифференциации, но при этом всегда будет оставаться единым звуковым пространством. И здесь нам следует еще раз вернуться к различию между контрапунктом и полифонией. Полифония, или многозвучие, как таковая может быть присуща и контрапунктической, и гомофонической ткани. Дифференциация голосов в гомофоническом пространстве как раз и является по существу полифонией. Контрапункт же — это не просто многоголосие, или многозвучие (полифония), но интеграция и сосуществование двух разнородных звуковых пространств. Поэтому гомофония не противостоит полифонии, но противостоит контрапункту, и, стало быть, предисловие Каччини направлено не против полифонии, но именно против контрапункта.

Пафос предисловия Каччини — это пафос открытия нового звукового пространства. Это пространство не нуждается уже ни в сакральных, ни в канонических обоснованиях, и, освобождаясь от них, оно делается автономным и самодостаточным. Прямолинейное движение освобождается от необходимости интеграции с кругообразным движением, в результате чего и образуется векторное однонаправленное линейное пространство. Векторность и линейность заложены уже на «атомарном» уровне этого пространства, представленном взаимоотношениями тонического и доминантового трезвучий, между которыми возникает однонаправленное тяготение, из-за чего доминантовое трезвучие неизбежно разрешается в тоническое трезвучие. Тонико-доминантовые отношения, являясь основой всей логики тонального мышления, определяют природу, макроуровень гомофонного пространства, распространяя на него изначально присущую им векторность и линейность.

Линейность проявляет себя как следование или последовательность событий. Применительно к звуковому материалу

последовательность будет выглядеть как изложение, в процессе которого некий заданный материал излагается определенным образом. Это в корне отлично от того, что происходит со звуковым материалом в контрапунктическом пространстве, в котором звуковой материал подлежит не изложению, но сочетанию, или сложению. Изложение есть то, чем занимаются грамматика, риторика и диалектика, а сложение есть то, чем занимаются арифметика и геометрия, — вспомнив это положение, мы можем осознать, насколько серьезным изменениям подверглась внутренняя природа музыки. Изложение связано со словом, а сложение с числом, и, стало быть, музыка из искусства, опирающегося на число, превратилась в искусство, опирающееся на слово, — именно в этом смысле следует понимать то место в предисловии Каччини, в котором говорится, что «музыка — не что иное, как слово».

Однако линейность или последовательность событий — это не только изложение, но и история. И именно теперь история заявляет о себе в полный голос, и именно теперь Бытие начинает открываться как История. Конечно же, переживание истории имело место и до наступления Нового времени. Спиралеобразное движение души, свойственное второму образу молитвы, уже подразумевает наличие этого переживания, ибо неизбежное постоянное увеличение радиуса окружности, сопутствующее спиралеобразному движению, уже есть история, но эта история находится еще как бы в «свернутом» состоянии. История нейтрализуется Откровением, История переживается как некая «отсрочка» предначертанного Откровением. Примером такого «свернутого», зависимого от Откровения переживания Истории может служить концепция Иоахима Флорского, в которой к ветхозаветной эпохе Бога Отца и новозаветной эпохе Бога Сына прибавляется эпоха Духа Святого. В этой концепции История выступает как оправдание неизбежно происходящих событий перед лицом Откровения, здесь История — всего лишь частное проявление Откровения, раскрывающего себя в смене

конкретных событий.

Совсем иное переживание Истории рождается с наступлением Нового времени. Теперь Откровение становится всего лишь одним из исторических событий, а История становится тем, через что Бытие непосредственно открывается человеческому сознанию.

Став тем, через что Бытие открывает себя, История начинает сообщать свойственную ее природе линейность и необратимую векторность самому Бытию. Отныне все становится линейным и необратимым. В музыке Нового времени эта линейность и необратимость проявляют себя на всех мыслимых уровнях. Они проявляют себя на уровне отношений между двумя отдельно взятыми аккордами, что находит выражение в неотвратимости разрешения доминантового трезвучия в трезвучие тоническое. Векторность, присущая тонико-доминантовым отношениям, распространяется на все произведение, ибо, по меткому замечанию Ф. Гершковича, музыкальная форма есть всего лишь «инструмент реализации тонального равновесия».

Наконец, развитие тональной системы в целом образует наиболее общий и фундаментальный вектор, который и составляет суть истории нововременной европейской музыки. Таким образом, необратимость Истории заложена в необратимости тональных отношений, и векторность тональных функций предопределяет векторность Истории.

То, что история музыки начиная с XVII в. есть история развития тональных отношений, влечет за собой важное следствие и, по сути дела, предопределяет судьбу европейской композиторской музыки. Развитие любой системы, в том числе и тональной, не может протекать бесконечно — неизбежно должен наступить момент, когда это развитие приведет к возникновению нового системного уровня, причем старая система просто перестанет существовать. Мы не будем вдаваться в рассмотрение истории развития тональной системы (интересующихся можно адресовать к работе Ф. Гершковича «Тональные истоки Шенберговой

додекафонии»⁸), эта история будет нас интересовать только в связи с процессом утраты достоверности спасения и расцерковления сознания. И здесь снова уместно напомнить о том, что и линейность, и векторность есть лишь виды и проявления прямолинейного движения, а прямолинейное движение души есть неотъемлемое следствие молитвы первого образа. Стало быть, между молитвой первого образа и такими явлениями, как тональное мышление, переживание истории и понимание искусства музыки как искусства выражения, есть самая непосредственная и теснейшая связь.

Когда мы говорим о прямолинейном движении души, присущем молитве первого образа, то это следует понимать в двух смыслах — в синхронном и диахронном. В синхронном смысле прямолинейное движение души проявляет себя в выходе «от себя к иному», в субъекто-объектном способе молитвы, при котором молящийся как субъект обращается к молитвенному объекту. При этом Бог, по словам Юнга, становится «для поверхностного и склонного к механической формулообразности верующего внестоящим объектом культа, которому как раз посредством почитания воздвигается препятствие для того, чтобы проникать в глубины души и претворять последнее в образец соответствующей целостности. Тем самым божественный посредник *как образ остается снаружи*, а человек — фрагментом, *незатронутым в своей глубочайшей природе*». «Западная, объективирующая манера склонна к тому, чтобы оставлять Христа как «образец» в его предметном аспекте и тем самым лишать его таинственной соотнесенности с внутренним человеком. Это предубеждение дает повод, например, протестантским интерпретаторам толковать относящееся к Царству Божьему *ἐν τῷ ὑμῶν* как «между вами» вместо «в вас»»⁹.

В этих совершенно справедливых словах Юнга есть один нюанс, с которым невозможно согласиться полностью. «Западная

⁸Гершкович Ф. О музыке: Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М., 1991. С. 13-78.

⁹Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. С. 238, 239 соотв.

объективирующая манера», о которой пишет Юнг, на самом деле является не столько «западной манерой», сколько манерой Нового времени, обусловленной «господством субъекта».

Вообще существует стойкая тенденция, согласно которой субъективность рассматривается как наиболее характерная и основополагающая особенность Запада. На этом часто строится противопоставление Запада Востоку, причем подразумевается, что Восток в противоположность Западу полностью свободен от этого самого субъективизма.

Это крайне упрощенное и, в общем-то, неверное представление фактически приводит к непониманию того, что происходило на Западе до наступления Нового времени, ибо все, тогда происходящее, рассматривается через нововременную призму, т.е. через призму субъективизма. И когда Юнг пишет о том, что «западный человек околдован «десятью тысячами вещей»; он видит отдельное, он в плену у «Я» и вещи, и пребывает без сознания о глубоком корне всяческого бытия»¹⁰, то это вполне может быть отнесено к Монтеверди или Моцарту, но ни в коем случае не приложимо к Перотину или Окегему.

Субъективизм и плененность «десятью тысячами вещей» является признаком не столько западного человека, сколько человека, молящегося молитвой первого образа, и пока на Западе господствовали третий и второй образы молитвы, про западного человека никак нельзя было сказать, что он в плену у «я» и вещи. «Я» и вещь возникают в результате прямолинейного движения души, сопутствующего молитве первого образа.

Прямолинейное движение души, наблюдаемое в синхронном срезе молитвы первого образа, предопределяет прямолинейность и при диахронном рассмотрении, выражаясь в некоей «негативной» исторической динамике. Еще преподобный Симеон указывал на то, что практика молитвы первого образа, не ориентированная на молитву второго образа или не подразумевающая хотя бы наличия второго молитвенного уровня, в

¹⁰ Там же. С. 239.

конце концов, обречена на деградацию, на утрату молитвы как таковой. Прямая линия, образуемая противостоянием «я» и вещи, субъекта и объекта в синхронном срезе, оборачивается динамическим нарастанием этого противостояния при диахронном рассмотрении проблемы. Направление вектора указывает на усугубление субъективности человека, с одной стороны, и на усугубление «вещности», или объективности, мира — с другой, что сформулировано Хайдеггером в следующих словах: «Свобода субъективности, присущая Новому времени, без остатка расходится в сообразной ей объективности»¹¹. Одновременное возрастание «я» и «вещи», субъекта и объекта, приводит к тому, что Бог все больше и больше остается снаружи, а человек все больше и больше превращается во фрагмент, «не затронутый в своей глубочайшей природе». Этот процесс не может продолжаться до бесконечности, он неизбежно должен привести к тому моменту, когда Бог окажется окончательно снаружи человека, а человек окажется фрагментом, уже окончательно не затронутым божественным присутствием. Именно этот момент прочувствован и определен Ницше как «смерть Бога».

Слова Ницше «Бог мертв» вовсе не входят в противоречие с тем фактом, что в мире продолжают существовать миллионы верующих, что до сих пор совершаются великие подвиги веры и творятся чудеса. Слова Ницше означают лишь то, что все, связанное с верой, перестало оказывать формирующее воздействие на мир, что все, связанное с верой, оказалось в каких-то «расселинах и пещерах», не видимых и не ведомых миру, что все, связанное с верой, как бы «изъято» из мира, хотя как бы и существует в нем.

«Слова «Бог мертв» означают: сверхчувственный мир лишился своей действенной силы. Он не подает уже жизнь»¹², — пишет Хайдеггер, и еще: «Сверхчувственное становится несостоятельным продуктом чувственного. А чувственное, вместе с таким снижением своей противоположности, изменяет своей

¹¹ Мартин Хайдеггер... С. 166.

¹² Там же. С. 174.

собственной сущности. Низложение сверхчувственного устраняет и то, что просто чувственно, и вместе с тем устраняет их различие. Низложение заканчивается бессмысленностью. И все же оно остается непродуманной, непреодолимой предпосылкой ослепленных попыток ускользнуть от бессмысленного просто посредством придания смысла»¹³.

Слова «Бог мертв» означают конец эпохи господства молитвы первого образа, они означают, что присутствие Бога больше не может переживаться человеком. Более того: эти слова означают окончание эпохи представления и переживания вообще. Окончание эпохи представления и переживания означает то, что искусство более не может и не должно ничего выражать, а музыка перестает быть «языком чувств». Окончание эпохи переживания и выражения порождено крушением принципа линейности, обусловленного прямолинейным движением души, присущим молитве первого образа.

Крушение принципа линейности делает невозможным любое изложение, любое «прямое высказывание». Все наиболее фундаментальные достижения искусства XX в. связаны именно с невозможностью изложения и высказывания. Достаточно вспомнить «Черный квадрат» Малевича, «Звезду бессмыслицы» Введенского или «4'33» Кейджа, чтобы понять, что все они являются всего лишь вариациями на тему, заданную Витгенштейном в конце логико-философского трактата: «О чем нельзя говорить, о том следует молчать».

В области музыки крушение принципа линейности есть прежде всего крушение тональной системы. Это крушение скорее всего даже нельзя назвать крушением в полном смысле слова, ибо оно произошло в результате целенаправленного развития самой тональной системы, логически приводящего к возникновению атональной системы, а затем и к открытию додекафонии. Черты перезрелости и кризисности тональной системы именно как системы можно обнаружить уже у Вагнера и позднего Листа,

¹³ Там же. С. 168.

однако сознательный и сокрушительный слом или штурм тональности был осуществлен на протяжении первых двух десятилетий XX в. Он производился одновременно с разных сторон, разными средствами, совершенно разными композиторами, первыми среди которых можно назвать Стравинского, Бартока и Айвза, однако решающий и заключительный удар по тональной системе был нанесен, конечно же, создателем додекафонической системы Арнольдом Шенбергом. Додекафония, уравнивая в правах все двенадцать звуков, положила конец тональным тяготениям, чем практически подрубила под корень само существование системы. Упразднение тяготений и тональных отношений влечет за собой упразднение векторности; упразднение векторности приводит к упразднению принципа линейности; исчезновение линейности делает невозможным какое бы то ни было изложение и выражение.

Эти выводы, проистекающие из открытия додекафонической системы, явились столь оглушительными и столь фундаментальными, что в полной мере не были осознаны ее создателем. О трагическом парадоксе Шенберга Пьер Булез писал в статье под симптоматическим названием «Шенберг мертв» следующее: «Можно лишь с горечью сетовать на Шенберга и его додекафонные изыскания: так настойчиво они велись не в том направлении, что трудно припомнить в истории музыки больших масштабов заблуждения. <...> Могла ли эта новая техника привести к убедительным результатам, если не обнаружена область специфически серийных структур?

Под структурой же надо понимать все: от первичных композиционных элементов до глобальной формы произведения. В общем и целом, логика выведения производных структур из серийных форм как таковых мало интересовала Шенберга. Именно поэтому большая часть его серийного творчества кажется устаревшей. Доклассические и классические схемы, положенные в основу многих его форм, исторически никак не связаны с открытием, сделанным в додекафонии, и образуется недопустимый

разрыв между обширной инфраструктурой, связанной с феноменом тональности, и языком, еще не выявившим до конца своих организационных принципов»¹⁴.

Инерция линейности, изложения и выражения, послужившая причиной разрыва между возможностями додекафонического языка и используемыми Шенбергом классическими тональными формами, в полной степени не была преодолена никем из композиторов первой половины XX в., хотя тенденции к этому преодолению в той или иной степени можно выявить у всех наиболее крупных композиторов, заботившихся о движении вперед и о развитии искусства композиции. Исключение составляет, очевидно, один Антон Веберн, который вплотную подошел к барьеру преодоления этой инерции, и в творчестве которого линейность почти превратилась в точку, а изложение и выражение находятся в состоянии коллапса или даже уже в состоянии короткого замыкания. И именно творчество Веберна послужило ключевой, отправной точкой для композиторов-авангардистов середины XX в. — Булеза, Штокхаузена, Ноно, Ксенакиса, Лигети, Кейджа и других, чьи усилия преодолели не только инерцию линейности, изложения и выражения, но и инерцию произведения — *opus'a* и композиции вообще.

Упразднение линейности связано с прекращением действия тональных тяготений не только внутри двенадцатитоновой серии, но и в оперативных возможностях самой серии, т.е. в тех структурных преобразованиях, которым серия может подвергаться. Двенадцать звуков, составляющих серию, могут образовывать как горизонтальную звуковую последовательность, так и вертикальное одновременное созвучие. Кроме того, серия может иметь четыре преобразования: серия в прямом движении, серия в ракоходном движении, серия в обращении и обращение серии в ракоходном движении. Таким образом, если в гомофоническом тональном пространстве мы имеем дело с одинаправленной, «однозначной» векторностью, то в новом

¹⁴ Булез П. Шенберг мертв // Музыка, миф, бытие. М., 1995. С. 38-39.

серийном пространстве вектор может быть направлен как по горизонтали, так и по вертикали, причем по горизонтали вектор может быть направлен как от начала к концу, так и от конца к началу. В результате возникает пространство повышенной плотности и насыщенности, в котором заданный звуковой материал может двигаться одновременно в совершенно разных направлениях. Разумеется, что в этом новом пространстве изначально снимается вопрос об однонаправленной векторности и линейности. Не может здесь идти речь и о таких неотъемлемых атрибутах гомофонического пространства, как мелодия и аккомпанемент, и уже совсем нельзя говорить о теме и о тематизме. Кстати, одной из наиболее серьезных претензий, предъявляемых Шенбергу Булезом, как раз и является путаница понятий темы и серии: «...смешение серии и темы у Шенберга, очевидно, проистекает от неспособности предчувствовать тот звуковой мир, который именуется серией. Додекафония и состоит в строжайшем контроле хроматического письма; в иных своих функциях, помимо регулирующего инструмента, феномен серии, если можно так выразиться, не был замечен Шенбергом»¹⁵.

То, что, по словам Булеза, не было замечено Шенбергом, было замечено Веберном и с его легкой руки доведено до тотального уровня самим Булезом и Штокхаузенем, у которых принцип сериализма стал касаться не только звуковысотности, но был распространен практически на все параметры музыкальной ткани: на длительность звука, динамику и артикуляцию. Естественно, в таком тотально-организованном и контролируемом пространстве уже не может быть места тематизму как таковому. Упразднение принципа тематизма равносильно упразднению субъекта, упразднению «я». Смерть субъекта и смерть «я» — это не литературная декларация и не теоретическое положение структурализма, это живая и неумолимая реальность, которая выявляется в ходе анализа сериального пространства. Можно сказать, что сериальное пространство — это коллапс

¹⁵ Там же. С. 39.

«картезианского» тонального пространства. Здесь уже не работает положение «Я мыслю — следовательно, существую», ибо здесь нет ни «я», ни представления, так как и «я», и представление проваливаются в единую точку или, лучше сказать, становятся единой точкой, но точкой, в которой «заключено все» и одновременно «нет ничего». Это то, что имел в виду Хайдеггер, когда писал, что «свобода субъективности, присущая Новому времени, без остатка расходится в сообразной ей объективности».

Точка не имеет векторности, коллапс не может иметь истории. И если тональная система имеет достаточно длительную историю развития и становления, то серийная система дана сразу и целиком без какого-либо развития, ибо она является не чем иным, как коллапсом тональной системы. Здесь сразу нужно оговориться, что не следует путать произведения, написанные с использованием серийной техники, или произведения, находящиеся в русле серийной моды, с подлинно серийными произведениями. Подлинно серийных произведений очень немного, и все они возникли на протяжении крайне короткого исторического срока, а именно на протяжении трех неполных десятилетий, если же судить совсем строго, то на протяжении только лишь 50-х годов.

Развивать серийную систему в том виде, в каком она дана в «Структурах» Булеза, невозможно, как невозможно развивать состояние коллапса — его можно только преодолевать. И, по существу, уже все 60-е годы посвящены подобным попыткам преодоления, наиболее яркими и радикальными примерами которых могут служить творческие акции Штокхаузена и Кейджа.

Мы совершенно не случайно употребляем слова «творческие акции» вместо слов «композиторское творчество», ибо преодоление коллапса серийной системы есть, по сути дела, преодоление принципа композиторства как такового. Для того чтобы убедиться в этом, нужно вспомнить, что композитор — это понятие, которое имеет определенные параметры и должно отвечать определенным условиям.

Композитор — это личность, субъект, или «я», который создает музыкальное произведение, музыкальную вещь, или *opus*, посредством нотного текста. По видимости, это очень простое утверждение, но оно важно для нас, ибо посягательство хотя бы на один из вышеперечисленных пунктов неизбежно приводит к разрушению понятия «композитор». Обращаясь к попыткам преодоления серийности, осуществляемым в 60-е годы, мы увидим, что все они так или иначе связаны или с разрушением идеи нотного текста, или с разрушением идеи произведения как целостного и замкнутого *opus'a*, или с разрушением идеи субъекта как автора. Взглянув с этой точки зрения на фигуры Штокхаузена или Кейджа, мы должны будем признать, что хотя они и являются композиторами, но композиторами такими, в творчестве которых предпринимаются самые серьезные и целенаправленные попытки разрушения и идеи текста, и идеи произведения, и идеи авторства, а это значит, что независимо от их личных желаний, самим фактом своего существования и Штокхаузен, и Кейдж представляют собой посягательство на саму идею композиторства, а их деятельность может рассматриваться как наиболее яркий симптом наступления конца времени композиторов.

О конце времени композиторов мы будем говорить дальше специально. В данной же главе нам нужно было лишь определить границы этого времени и выявить его природу в связи с проблемой утраты достоверности спасения. Мы увидели, что композитор независимо от своих личных устремлений и воззрений есть лицо, наделенное определенной религиозной миссией, что эта миссия заключается в изживании достоверности спасения и что время композиторов продолжается ровно столько, сколько длится процесс утраты достоверности спасения.

Начало этого процесса ознаменовано появлением онтологического доказательства бытия Божия, выдвинутого Ансельмом Кентерберийским, конец же обозначен словами Ницше «Бог мертв». Конечно же, наивно полагать, что время композиторов началось в тот самый момент, когда в уме Ансельма родилось

онтологическое доказательство, а кончилось тогда, когда прозвучали слова Ницше. И доказательство Ансельма, и слова Ницше — это всего лишь знаки начала и конца, само же начало и сам конец не совершаются моментально, но имеют определенную продолжительность. И начало, и конец длятся примерно по столетию.

Начало занимает период времени где-то с середины XI в. по середину XII в. Это время «кристаллизации» принципа композиции. Оно включает в себе ряд стадий: стадию свободных органумов Винчестерской школы, стадию мелизматических органумов школы Сен-Марсьяль и, наконец, стадию школы Нотр-Дам с первыми бесспорными и законченными образцами композиторских произведений — *opus'ов*. Конец времени композиторов также длится примерно столетие.

Его первым симптомом явилось крушение тональной системы и принципа тематизма, ставшее очевидным уже в начале XX в. Но наиболее характерные признаки конца заявили о себе во второй половине XX в. Это алеаторика, интуитивная музыка, музыкальный театр, музыкальный хеппенинг и многие другие явления, о которых мы не будем сейчас говорить, но каждое из которых так или иначе направлено на разрушение идеи текста, идеи произведения и идеи автора.

Далее мы показали, что процесс утраты достоверности спасения — это лишь следствие более глубинного процесса — процесса утраты молитвенного уровня, в котором согласно святоотеческому учению можно выделить ряд стадий, или ряд уровней, называемых Святыми Отцами образами молитвы. Третий образ молитвы — это совершенная молитва, при которой сознание целиком и полностью охвачено достоверностью спасения. Этот образ молитвы и это состояние сознания порождают мелодические структуры богослужебно-певческой системы и поэтому не имеют непосредственного отношения ни к композиторству, ни к музыке вообще. Процесс утраты достоверности спасения начинается с момента перехода от третьего

образа молитвы ко второму, и именно с этого момента начинается время композиторов, на протяжении которого происходит еще один энергетический перепад и молитва второго образа сменяется молитвой первого образа, в результате чего вся история композиторской музыки может быть разделена на два периода — период господства молитвы второго образа и период господства молитвы первого образа. Поскольку каждому образу молитвы соответствует определенное движение души, то господство определенного образа молитвы в определенный период конкретно проявляется в господстве определенного движения души. С XII по XVI в. господствовало спиралеобразное движение, что проявлялось как в структуре каждого отдельно взятого произведения, так и в общей судьбе, выпавшей на долю контрапунктического пространства. С XVII по XIX в. и структуру каждого произведения, и становление тональной системы определяло прямолинейное движение.

Таким образом, вся история композиции может быть представлена как постепенное распрямление абсолютной кругообразности, присущей совершенной молитве третьего образа. Это распрямление соответствует понижению напряжения молитвенного уровня и сопровождается процессом утраты достоверности спасения. Все это продолжается до тех пор, пока молитва полностью не пресекается, а достоверность спасения не теряет всякий смысл и не становится равна нулю. Именно этот момент озаглавлен словами Ницше «Бог мертв», и именно этот момент знаменует начало конца времени композиторов. Такого краткое изложение и краткое напоминание того, что было сказано в данной главе, и теперь нам необходимо взглянуть на время композиторов с другой стороны, т.е. не со стороны процесса утраты достоверности спасения, но со стороны процесса обретения достоверности свободы, и именно этому рассмотрению будет посвящена следующая глава.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕВОЛЮЦИИ

Рассматривать время композиторов с точки зрения процесса обретения достоверности свободы — значит видеть это время как цепь революций или, по крайней мере, как цепь новационных шагов.

Еще в общей части данного исследования говорилось о том, что стратегией исторически ориентированного человека, или человека, для которого Бытие раскрывается как История, является революция. Под революцией здесь подразумевается предельный случай новационного шага. Если новация приводит лишь к изменениям внутри определенной системы, то следствием революции является смена систем, приводящая к возникновению новых системных уровней.

Разумеется, далеко не каждый композитор в состоянии совершить революционный шаг, но каждый композитор просто обречен на совершение новационного шага — в противном случае он не будет композитором, но будет жалким плагиатором, способным лишь подражать уже созданному. Накопление изменений внутри системы, происходящее в результате совершения ряда новационных шагов, приводит к необходимости революционного шага, сметающего старую систему и порождающего новый порядок.

Говоря об изменениях, необходимо отдавать себе отчет в том, что является точкой отсчета изменений и что именно подлежит изменениям. Применительно к принципу композиции точкой отсчета изменений будет являться богослужебно-певческая система, а точнее, то ее конкретное проявление, которое представлено корпусом григорианских песнопений. Взаимоотношения же и связи композитора с этой системой являются тем, что подлежит изменениям. Рождение принципа композиции по существу является наиболее фундаментальной и масштабной революцией во всей истории композиторской музыки, и суть ее заключается именно в том, что богослужебно-певческая система превращается в точку отсчета изменений.

Если раньше человек погружался в богослужебно-певческую систему в процессе пропевания ее мелодических структур, то теперь он может произвольно вычленять любой ее фрагмент и подвергать этот фрагмент определенным структурным изменениям, которые и составляют суть композиции. Именно здесь складывается описанная Юнгом ситуация, при которой «божественный посредник как образ остается снаружи, а человек — фрагментом, не затронутым в своей глубочайшей природе». Мы уже достаточно подробно рассматривали зарождение этой ситуации в предыдущих главах. Сейчас же нам нужно будет осознать ее как фрагмент более общей духовной революции, охватывающей практически все сферы человеческой деятельности.

Время появления фигуры композитора и возникновения музыки *res facta* — это время фундаментального изменения жизненного пространства человека и всего мироустройства вообще. Это время окончания духовной гегемонии монастырей и начала духовной гегемонии города.

Переход от монастырской парадигмы существования к парадигме городской соответствует переходу от фазы иконосферы к фазе культуры. Этот переход, который может быть охарактеризован еще как переход от монашеской монастырской

общины к городскому обществу, сопровождается такими явлениями, как локализация, профессионализация, специфическая интеллектуальная концентрация. Именно эта локализация и концентрация вызывают к жизни такие грандиозные и масштабные феномены, как готический собор, схоластическая *summa* (*Summa universae theologiae* Александра Гэльского, по словам Роджера Бэкона, «весила приблизительно столько, сколько могла бы свезти лошадь») и органум школы Нотр-Дам.

Характерно, что высокая схоластика, высокая готика и высокий контрапункт школы Нотр-Дам не только возникли в одно и то же время, но и происходят из одного и того же места. По этому поводу Э. Панофски пишет следующее: «Ранняя Схоластика родилась в то же время и в той же среде, в которой зарождалась Ранняя Готическая архитектура, воплотившаяся в церкви Сен-Дени Аббата Сюжера. И в той и в другой сфере новый стиль мышления и новый стиль строительства (*opus Francigenum*) — хотя и сотворенный, по словам Сюжера, «многими мастерами разных народов» и вскоре, действительно, развившийся в истинно международное явление — распространился из района, который умещался в радиусе менее чем сто миль с центром в Париже. И этот район продолжал оставаться центральным для этих явлений на протяжении приблизительно полутора столетий».

Здесь, как обычно считается, с приходом XII столетия начинается период Высокой Схоластики; то было время возведения первых великолепных образцов архитектуры Высокой Готики в Шартре и Суассоне; именно тогда, в период правления Людовика Святого (1226-1270), была достигнута «классическая», или апогейная, фаза как в области Готической архитектуры, так и в области Схоластики». (И именно в этот период — добавим от себя — была достигнута «апогейная», классическая фаза в области «готического» контрапункта.) «Именно в этот период достигло своего расцвета творчество таких философов Высокой Схоластики, как Александр Альский [Гэльский], Альберт Великий, Вильям Овернский, Св. Бонифаций и Св. Фома Аквинский, и таких

архитекторов Высокой Готики, как Жан де Люп, Жан д'Обре, Робер де Люзарш, Жан де Шель, Хью Либержьер и Пьер де Мотеро; отличительные черты Высокой Схоластики, разнящие ее с Ранней Схоластикой, поразительно аналогичны тем, которые характеризуют Высокую Готику, опять-таки в противовес Ранней Готике»¹.

Всесказанное о соотношениях ранней схоластики с высокой схоластикой и ранней готики с высокой готикой вполне приложимо к соотношению леониновского и перотиновского периодов в школе Нотр-Дам, в результате чего ранней схоластике и ранней готике будет соответствовать леониновский период, а высокой схоластике и высокой готике - перотиновский. Вообще же, та работа, которая проведена Эрвином Панофски в его исследовании «Готическая архитектура и схоластика», обязательно должна быть проведена и на материале органумов школы Нотр-Дам. Крайне плодотворно и полезно было бы продемонстрировать, что те же самые принципы порядка, принципы организации мысли, принципы организации пространства и времени, которые составляют суть схоластики, могут быть выявлены не только в готической архитектуре, но и в готическом контрапункте. Однако эта работа не входит в задачи данного исследования, ибо его целью является лишь указание на самую суть «готической революции».

Сутью же «готической революции» является принципиально новое отношение к богооткровенной истине. Если раньше «истина Божия», или богооткровенная истина, познавалась «силою жития», т.е. целокупным усилием всех жизненных сил человека, то теперь та же самая богооткровенная истина становится объектом интеллектуальных операций. Именно так дело обстоит в схоластике, но именно так же обстоит оно и в готическом контрапункте, ибо то, во что ранее человек должен был входить и полностью погружаться, а именно богослужбно-певческая система, представленная корпусом григорианских песнопений, теперь превращается в объект для композиторских

¹ Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья: Сб. ст. Киев, 1992. С. 53—54.

преобразований. В разделе «Предпосылки возникновения принципа композиции» мы уже писали о том, что богослужбно-певческая система может существовать только в условиях монастырской общины и что изменения в монашеской жизни и возникновение новых монашеских орденов неизбежно приводят к разложению богослужбно-певческой системы. Тогда существовала некоторая недоговоренность, ибо оставалось неясным, чем же именно заканчивается этот процесс; теперь же мы подошли к тому моменту, когда можно продолжить данную тему и сказать, что к середине XII в. монах, насельник монастыря перестает быть ключевой фигурой в церковном пении и такой фигурой становится клирик кафедрального собора.

Название школы Нотр-Дам говорит само за себя. Певческая школа при кафедральном соборе приходит на смену монастырской школе, горожанин приходит на смену насельнику монастыря, композитор — на смену распевщику. То, что в жизни городских школ и университетов огромную роль играли монахи — члены нищенствующих орденов, ни в коем случае не перечеркивает только что сказанного, ибо в конечном итоге целью возникновения новых нищенствующих орденов являлось приспособление монашеской жизни к условиям духовного пространства города, в котором и монашеская жизнь, и богослужбно-певческая система становятся лишь частями общего многоголосия существования.

Подобно тому как кафедральный собор занимает хотя и главенствующее, но вполне определенное и локальное место в пространстве города, так и богослужбно-певческая система, представленная своим фрагментом — конкретным григорианским песнопением, становится всего лишь одним из голосов контрапунктического произведения. И подобно тому, как сам готический собор представляет собой единое, но четко расчлененное пространство, бесчисленные ячейки которого заполнены ангелами, святыми, диковинными растениями, животными, бляющими монахами, осликами, совершающими литургию и прочими химерическими образами, так и единое пространство

готического мотета заключало в себе не только литургические напевы на латинском языке, но и светские мелодии на народном языке, воспевающие любовь в самых чувственных выражениях. Об изощренной структуре мотетов XIII в. Ю. Евдокимова пишет следующее: «Практически во всех мотетах, где используются французские тексты (в одном или двух голосах), скрыта изысканная техника комбинаций песенных фрагментов — техника *quodlibet* — воссоединение по горизонтали (в одной мелодической линии) и по вертикали (в разных голосах одновременно) ранее известных мелодий или их частей. Техника *quodlibet* предполагает, с одной стороны, контрапунктическую работу (смену сопровождающих цитату контрапунктов), с другой — вариационность как основу формообразования. Формирование мелодии одного голоса из разных фрагментов-цитат в музыке аналогично по смыслу и выполнению литературным образцам средневековых центонов (отсюда и перенесенный в музыку термин «центо» — *cento*). Комплектация же многоголосия из разных заранее известных мелодий может по принципу сравниться только с многоярусностью готических миниатюр (или с многоярусностью средневекового театра)...»², и, добавим от себя, конечно же, с членением пространства в готическом соборе.

О том, что получалось в результате соединения столь разнородных и разнообразных фрагментов-цитат, очень хорошо написала Т. Чередниченко: «Над догматическими мелодией и текстом, таким образом, надстраивалась целая «библиотека», не только богословская, а охватывающая все: от проповеди до рыцарской поэмы, от молитвы до простонародного стиха. Вопиющая, с точки зрения примитивных представлений о скучной унифицированности средневековой мысли, разноголосица, однако, совсем не казалась ересью. Ученость композиции, связанная по происхождению с монастырем, подводила танцевальную мелодию, органальное колорирование и литургический

² История полифонии: В 7 вып. Вып. 1. Многоголосие Средневековья X-XIV веков / Ю. Евдокимова. М., 1983. С. 93-94.

«прочный напев» под общий знаменатель правил контрапункта, с их сакральной числовой символикой. При этом «комментарием» к григорианской «догме» являлись не сами разностильные и разнотекстовые голоса, а виртуозное мастерство композитора, соединявшего их в целое. Чем разнороднее были пласты многоголосия, тем труднее была композиторская задача, тем ценнее тот духовный подвиг, который свидетельствовал верность догмату»³.

Таким образом, если вера распевщика проявляется в воспроизведении богослужебно-певческой системы, то вера готического композитора проявляется в интеллектуальных операциях с тем или иным фрагментом певческой системы, причем этот фрагмент становится частью нового контрапунктического целого, передающего многоголосную реальность мира.

Следующий революционный шаг, или следующая музыкальная революция, связан с понятием *Ars nova*, появившимся в музыкальном обиходе в 20-х годах XIV в. Само словосочетание *Ars nova* было почти одновременно использовано в качестве названия трактатов Филиппом де Витри («*Ars nova notandi*», 1320 г.) и Иоанном де Мурисом («*Notitia artis musicae*», или «*Ars novae musicae*», 1321 г.). Показательно, что почти сразу понятие *Ars nova* приобрело характер знакового манифестного термина, резко противостоящего термину *Ars antiqua*, введенному Жаком Льежским и обозначавшему период искусства готического органума и кондукта. Революция, обусловленная переходом от музыки *Ars antiqua* к музыке *Ars nova*, представляет собой лишь одно из проявлений более обширной и всеохватывающей духовной революции, другим проявлением которой является противостояние понятий *via antiqua* (старый путь) и *via moderna* (новый путь) в сфере теологии и философии.

Начало *via moderna* было заложено Пьером Ореолем, утверждавшим, что «все индивидуально посредством самого себя, и ничего более», апогеем же этих устремлений явилась деятельность Уильяма Оккама, окончательно сформулировавшего

³Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М., 1994. Вып. 2. С. 25.

фундаментальные положения номинализма, согласно которым универсалии (сущности) не обладают никаким реальным существованием, так что подлинной и единственной реальностью оказываются партикулярности (единичности). Конечно же, вопрос об отрицании универсалий не так прост. По этому поводу А.Ф. Лосев пишет: «...Оккам не отрицает универсалий, но отрицает лишь их смутную и беспорядочную данность в нашем сознании, вполне признавая их в том случае, когда они логически точно проанализированы и отработаны в нашей мысли. Универсалии, по Оккаму, и не объективны (тогда это был бы платонизм), и не субъективны (тогда это был бы субъективный идеализм), но они суть логическое построение, применимое к любому роду бытия и потому отличное от самого бытия. Подлинная сущность универсалий только интенциональна»⁴.

Однако это соображение Лосева не столько отрицает проблему реального существования универсалий, сколько углубляет ее. Об этом свидетельствует сказанное им далее: «Для истории эстетики очень важно именно это учение Оккама об интенциональной предметности нашего сознания и нашего мышления, а вовсе не признание безоговорочного существования единичных вещей и безоговорочного отрицания универсалий»⁵.

Другим важным компонентом, который наряду с номинализмом послужил основой духовного переворота XIV в., является немецкий мистицизм, представленный фигурами Мейстера Экхарта, Иоганна Таулера и Генриха Сузо. Именно номинализм и немецкая мистика ознаменовали собой возникновение совершенно нового взаимоотношения сознания с богооткровенной истиной, о чем Э. Панофски пишет следующее: «Общим знаменателем этих новых течений является, несомненно, субъективизм — эстетический субъективизм поэта и гуманиста, религиозный субъективизм мистика и эпистемологический субъективизм номиналиста. Собственно говоря, эти две крайности

⁴Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 210.

⁵Там же.

— мистицизм и номинализм — являются, в определенном смысле, не чем иным, как противоположными аспектами одного и того же. И мистицизм, и номинализм разрывают связь между разумом и верой. Но мистицизм, который значительно более энергично порывал со схоластикой в поколении таких мыслителей, как Таулер, Сузо, Иоганн Рейсбрук Удивительный, нежели в поколении Мейстера Экхарта, делает это для того, чтобы спасти цельность и чистоту религиозного чувства, а номинализм стремится сохранить цельность рационалистической мысли и эмпирического наблюдения (Оккам вполне недвусмысленно осуждает всякие попытки подчинить «логику, физику и грамматику» контролю теологии, называя такие попытки «опрометчивыми»)⁶.

Новые взаимоотношения сознания с богооткровенной истиной (а стало быть, и с миром) рождают новую живопись и новую музыку. Революция в живописи связана с введением перспективы, революция же в музыке связана с введением принципиально нового членения ритмических длительностей и с проистекающей из этого эмансипацией ритма. О перспективе как порождении мистико-номиналистического субъективизма Э. Панофски пишет: «Наиболее характерным выражением этого субъективизма является появление перспективной трактовки пространства, которая, примененная уже Джотто и Дуччо, начиная с 1330—1340 гг. становится общепризнанной... Перспектива фиксирует — здесь мы позаимствуем термин Оккама — прямой *intuitus* от субъекта к объекту, подготавливая тем самым путь к современному «натурализму» и давая визуальное выражение концепции бесконечного...»⁷.

Что же касается новой «мензуральной» ритмики, то по этому поводу Т. Чередниченко пишет следующее: «Мензуральная ритмика десакрализовала длительность звука. Совершенное (делящееся на три) утратило превосходство над несовершенным

⁶ Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика. С. 57.

⁷ Там же. С. 58.

(делящимся на два). Тем самым символические предпочтения в области сочинения ритма отпали, ритм превратился в автономный параметр композиции. Если так, то фантазия композитора ничем не скована, кроме тех правил, которые она предписывает себе сама»⁸.

О том впечатлении, которое производил новационный шаг, связанный с использованием мензуральной ритмики, на приверженцев *Ars antiqua* и вообще на сторонников старого «схоластического» благочестия, можно судить по декрету папы Иоанна XXII, составленному в 1325 г. и направленному против нововведений *Ars nova*. Судя по этому тексту, особый ужас вызывала возможность как бы бесконечного дробления длительностей: «Но некоторые воспитанники новой школы не спят ночи напролет, заботясь только о мензурации темпусов, посвящают себя всецело новым нотным формам, предпочитают выдумывать свои ноты, чем петь старые, и в результате этого церковные песнопения поются в семибровисах и минимах и раздробляются на мелкие нотки. И церковные мелодии они разрезают гокетами, расшатывают дискантами; а иногда триплумами и мотетатами на народных языках до того затаптывают, что основы антифонария и градуала они порой игнорируют. Они забывают, на чем они строят, не знают церковные лады, которые не различают, а, напротив, смешивают. Ведь из-за множества нот надлежащий объем восхождения и нисхождения хорала, которым сами лады отличаются друг от друга, затемняется»⁹.

Судя по этому тексту, основная претензия к новой мензуральной ритмике заключалась в том, что использование ее приводило к «затемнению», «разрезанию», «расшатыванию» церковной мелодии, в результате чего игнорировались основы антифонария и градуала, а это значит, что игнорировались сами основы богослужебно-певческой системы. Для того чтобы лучше понять, в чем именно заключаются «затемнение» и «разрезание»

⁸ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. С. 26.

⁹ Цит. по неопубликованной студенческой работе.

церковных мелодий, проистекающие вследствие применения мензуральной ритмики, весьма полезно сравнить действие мензуральной ритмики в музыке с действием перспективы в живописи. В самом деле: несмотря на то, что мензуральность и перспектива действуют в совершенно разных областях искусства, между ними можно обнаружить поразительные черты сходства. И мензуральность, и перспектива имеют дело с принципом уменьшения.

Если законы перспективы указывают на то, каким образом происходит уменьшение размеров предметов по мере их продвижения в сторону горизонта, то правила мензуральной ритмики указывают на то, каким именно образом происходит уменьшение (или сокращение) длительностей в процессе пропорционального деления (или дробления) изначально заданных длительностей. И если перспектива разрушает плоскость, создавая иллюзию бесконечного пространства, уходящего вглубь, то мензуральная ритмика разрушает установленную последовательность длительностей модальной ритмической фигуры, создавая иллюзию свободного и бесконечного деления длительностей. Но на этом моменте следует остановиться несколько подробнее.

Для нас самое важное будет заключаться не в том, что перспектива разрушает плоскость, но в том, что с разрушением плоскости происходит разрушение принципов иконографии. Иконографические схемы — это принципиально плоскостные схемы. Любое проявление пространства — будь то барельефная моделировка фигур, либо перспективная глубина, возникающая за фигурами, — в конечном счете, означает деградацию иконографической схемы, ибо пространство практически размывает все плоскостные смыслы, задаваемые этой схемой. Если перспектива разрушает иконографическую схему, то мензуральное деление длительностей разрушает ритмический рисунок канонической модальной формулы, ибо, предлагая свое «естественное» деление длительностей, оно тем самым размывает и подрывает

гегемонию ритмических модусов.

Таким образом, говоря о мензуральности, следует иметь в виду не только новый принцип деления длительностей, но и прекращение действия ритмических модальных формул, влекущее за собой крушение формульного, типизированного или синтагматического принципа мышления.

Типизированность, формульность и синтагматичность являются основополагающими свойствами богослужбно-певческой системы, и причастность к этим свойствам может рассматриваться как залог причастности к самой системе.

Подобная причастность к принципам богослужбно-певческой системы может быть прослежена на протяжении всего периода *Ars antiqua*, причем она проявляется не столько в том или ином конкретном структурном элементе, сколько в общей фундаментальной установке, ответственной за возникновение музыкальных структур вообще. Одним из проявлений типизированности можно считать некую творческую «анонимность», присущую эпохе *Ars antiqua*, практически не оставившую нам имен композиторов. И причина этого заключается не в том, что эти имена «не дошли до нас» в силу тех или иных обстоятельств, но в том, что в эпоху господства типизированности, формульности и синтагматичности изначально невозможно возникновение индивидуальных композиторских стилей.

Все усилия композиторов эпохи *Ars antiqua* были направлены не на выражение своей индивидуальности, но на максимальное выявление типического в типах композиции. Тип композиционных форм огранума, кондукта или мотета, превратившийся в каноническую данность, являлся единственной реальностью, в которой творческая личность могла осуществить себя, в результате чего и мог получить существование «надавторский», «внеавторский», или «анонимный», принцип творчества, столь характерный для эпохи *Ars antiqua*.

Мензуральная революция, нанеся сокрушительный удар по ритмическим модальным формулам, подрвала сами основы

синтагматического «типизированного» мышления и тем самым открыла дорогу индивидуальным композиторским стилям. Эпоха *Ars nova* породила целый ряд ярких композиторских имен, чей индивидуальный творческий почерк уже вполне различим и узнаваем.

Ключевой фигурой, определяющей не только эпоху *Ars nova*, но, пожалуй, и весь последующий контрапунктический период истории композиторской музыки, является фигура Гийома де Машо — великая фигура композитора и поэта, каноника и придворного, пламенного богомольца и страстного куртуазного любовника. Значение Гийома де Машо не исчерпывается только тем, что он является автором первой полной авторской мессы, т.е. того типа композиции, который вплоть до XVII в. оставался преобладающим, или тем, что его творчество включает в себя все типы и виды композиций как духовных, так и светских, используемых композиторами вплоть до Палестрины и Орландо Лассо, или, наконец, тем, что он применяет хитроумные ракоходы и зашифровывает слова звуками, предвосхищая интеллектуальные хитросплетения великих нидерландцев.

Его значение заключается в том, что в его лице был, пожалуй, впервые явлен тип композитора, который просуществовал практически без изменений на протяжении всей последующей истории композиторской музыки вплоть до середины XX в., и сущность этого композиторского типа — или даже шире, человеческого типа — заключается в субъективизме, порожденном номинализмом и мистицизмом XIV в. Здесь следует напомнить, что этот субъективизм возник в момент окончательного духовного разрыва Запада с Востоком, а именно тогда, когда Запад не принял учения святителя Григория Паламы о нетварных энергиях.

Однако сколь бы ни были кардинальны преобразования эпохи *Ars nova*, они не затронули ни глубинных основ молитвы второго образа, ни фундаментальных принципов контрапункта. Хотя молитва и стала более субъективной, но она еще не

превратилась в молитву-представление и оставалась онтологической молитвой. Хотя звуковой материал контрапункта и утратил прежнюю формульность и синтагматичность, но сам принцип контрапункта оставался незыблемым и неизменно заявлял о себе в обязательном наличии *cantus firmus*'а. К тому же вскоре стало наблюдаться некое «пресыщение» субъективизмом, в результате чего наметился поворот к новому «возвышенному» объективизму. Это было связано с возникновением признаков маньеризма и декаданса в поздней схоластике, номинализме и спекулятивном мистицизме конца XIV в. Черты маньеризма и декаданса отчетливо прослеживаются и в музыке этого периода у последователей Гийома де Машо. Именно как реакция на эту чрезмерную усложненность и интеллектуальную изоционность возникает движение *devotio moderna* (новое благочестие).

Основоположники *devotio moderna* Герхард Грооте и Фома Кемпийский (автор знаменитой книги «О подражании Христу») стремились очистить веру от спекулятивных напластований и «витиеватости» рейнских и нидерландских мистических писателей, однако это стремление привело не столько к очищению веры, сколько к новому духовному синтезу, объединяющему лучшие и обновленные очищением достижения мистицизма и номинализма XIV в. Этот великий нидерландский синтез охватил практически все сферы человеческой деятельности. В богословии он связан с именем Дионисия Картузианца; в философии — с именем Николая Кузанского; в живописи — с именами братьев Ван Эйков, Ван дер Вейдена, Ван дер Гоеса, Мемлинга, Бутса; в музыке — с именами Дюфаи, Беншуа, Окегема, Обрехта, Хенрика Изака, Жоскена де Пре, Де ла Рю, Брюмеля.

Именно духовное движение *devotio moderna* породило новую эвфоническую революцию, зачинателями которой явились Данстейбл и Дюфаи. Предыстория этой революции восходит к практике английского фобурдона, с одной стороны (характерно, что эта музыкальная практика совпадает по времени с возникновением и существованием английской мистической традиции,

представленной именами Ричарда Ролла, Уолтера Хилтона, а также автором самого известного, но анонимного трактата XIV в. «Облако неведения»), и к творчеству «первого великого нидерландца» Иоганеса Чиконии, с другой стороны. Но именно в творчестве Данстейбла и Дюфаи принципы эвфонии, базирующиеся на благозвучии терции и сексты, были осознаны и использованы в максимальной степени. У них же происходит постепенное изживание чрезмерной усложненности изоритмических схем, являющихся обязательной нормой композиции эпохи *Ars nova*, в результате чего новая ритмика обретает черты «эвфонической» простоты и прозрачности.

Достижения Данстейбла и Дюфаи являются основополагающими для последующих поколений нидерландских композиторов, которые усовершенствовали и распространили действие принципов эвфонии на все компоненты музыкальной ткани. Эвфония, как наиболее общий и фундаментальный принцип звуковой организации, проявляла себя не только в благозвучии гармонии или прозрачной простоте ритма, но и в пропорциональном строении компонентов музыкальной структуры и в пропорциональности отношений между отдельными частями композиционных циклов. Этот возвышенный духовный эвфонизм начал вырождаться в XVI в. и постепенно превратился в простую «чувственную» «эвфонию благозвучия» в строгом стиле Палестрины и Орландо Лассо или в «эвфонию пространств» венецианской школы, порожденной уникальными возможностями интерьера собора Сан-Марко.

Эвфоническая революция, так же как и мензуральная революция *Ars nova*, хотя и не затрагивает основополагающие принципы контрапункта, однако изменяет лежащее в основе этих принципов соотношение кругообразного и прямолинейного движений. Вообще же, вся история контрапунктической композиции может быть подразделена на отдельные периоды, каждый из которых будет представлен своим видом контрапункта. Тогда мы получим такую последовательность: готический контрапункт *Ars antiqua*, мензуральный контрапункт *Ars nova*, эвфонический

контрапункт XV в. и контрапункт строгого стиля XVI в., — в которой при каждом переходе от одного вида контрапункта к другому нарастает сила прямолинейного движения, а сила кругообразного движения, напротив, угасает, в результате чего, хотя спираль и остается спиралью, но с каждым витком движение становится все более приближающимся к прямолинейности и все более удаляющимся от изначальной абсолютной кругообразности. Это постепенное, но неукоснительное распрямление спирали может быть интерпретировано сразу в трех плоскостях.

Во-первых, оно может быть интерпретировано как постепенное понижение уровня молитвы второго образа, при котором сама молитва второго образа может рассматриваться как некий переходный этап от третьего образа молитвы к первому. Во-вторых, оно может интерпретироваться как схема процесса нарастания достоверности свободы, обретаемой за счет утраты достоверности спасения. И, наконец, в-третьих, распрямление спиралеобразного движения может быть интерпретировано как процесс ослабления связи между композиторской структурой и ее каноническим, сакральным первоисточником.

Но как бы ни понижался молитвенный уровень, как бы ни утрачивалась достоверность спасения, как бы ни истончалась связь между композиторской структурой и ее каноническим первоисточником, пока душа сохраняет спиралеобразное движение, молитва будет оставаться онтологической молитвой, а это значит, что и достоверность спасения, и связь с каноническим первоисточником будут являться не фактами переживания, но фактами онтологической причастности.

Следующая музыкальная революция как раз и связана с переходом от спиралеобразного движения души к прямолинейному, т.е. с переходом от молитвы второго образа к молитве первого образа, происшедшим на рубеже XVI и XVII вв. и повлекшим за собой переход от контрапунктического пространства к пространству гомофоническому. Об этом уже достаточно подробно писалось в предыдущей главе, и теперь нам предстоит

лишь обратить внимание на некоторые опущенные тогда моменты. Прежде всего, следует отметить, что тот субъективизм, о котором так много писал Хайдеггер и который согласно его концепции стал определяющим фактором человека Нового времени, есть лишь следующая ступень или следующая стадия мистико-номиналистического субъективизма XIV в., и в отличие от этого «старого» типа субъективизма новый, более интенсивный тип, мы будем называть картезианским субъективизмом. Далее, следует обратить внимание на то, что слово, обозначающее центральное понятие картезианского субъективизма, а именно слово «представление», в русском языке, кроме всех прочих, рассмотренных нами уже значений, имеет еще одно — значение спектакля, зрелища-лицедейства или театрального представления, и именно это значение будет иметь сейчас для нас наибольший интерес, ибо оно раскрывает глубинный смысл картезианского субъективизма и породившей его эпохи вообще.

Эпоха картезианского субъективизма — это эпоха барокко, а эпоха барокко — это эпоха, когда весь мир представлялся театром, а люди — актерами, играющими в театре. Это время великих театральных традиций — английской, испанской и французской — и великих драматургов — Шекспира, Лопе де Вега, Расина и Мольера. В мире барокко, в мире театра и музыка не могла не стать театральной. Мы уже писали о том, что на стыке XVI и XVII вв. произошло кардинальное перерождение внутренней природы музыки и что музыка из искусства исчисляющего превратилась в искусство выражающее.

Теперь можно усилить сказанное ранее, добавив, что музыка стала не только выражающим искусством, но и искусством представляющим и даже изображающим. Музыка стала представлением в полном смысле слова, музыка стала оперой, ибо в мире, который стал театром, музыка может быть только оперой.

Опера — это не только тип композиции и не только жанр, господствовавший на протяжении почти полутора столетий. Опера стала способом существования музыки, самой ее

субстанцией. Став оперой, музыка утратила реальную, онтологическую причастность богослужебно-певческой системе. Отныне она способна лишь выражать, изображать, представлять эту причастность путем выражения, изображения и театрального представления религиозных чувств и ощущений. И когда барочные композиторы пишут мессы или мотеты, то их мессы и их мотеты представляют собой те же оперы или оперные фрагменты, с той лишь разницей, что в основе их лежат сакральные канонические тексты, которые и становятся объектом «музыкального представления».

Но не забудем при этом, что молитва первого образа сама по себе в каком-то смысле уже является театром, ибо в процессе этой молитвы молящийся практически устраивает себе представление из образов, являющихся объектами его молитвы. Так что не совсем верно думать, что принцип театра является чем-то чуждым и враждебным молитве, скорее наоборот, принцип театра (а стало быть, и оперы) органически вырастает из самого метода молитвы первого образа. Вот почему там, где господствует молитва первого образа, неизбежно будет господствовать и принцип театра, и вот почему эпоха барокко стала временем, когда весь мир превратился в театр.

Однако прямолинейное движение указывает не только на синхронное взаимоотношение сознания с богооткровенной истиной, но и предопределяет диахронную картину неуклонного удаления богооткровенной истины от сознания, а это означает неизбежность нарастания достоверности свободы и усугубление интенсивности субъективизма, в результате чего стадия картезианского субъективизма сменяется новой, более интенсивной стадией — стадией кантианского, или трансцендентального, субъективизма.

На этой стадии происходит мистерия самопознающего субъекта, или мистерия самопознания субъектом самого себя. Но самопознание субъекта — это история, и именно здесь впервые полностью Бытие открывается как История, ибо История и

есть не что иное, как познание субъектом представления, представляющего его самого. В Истории нет ничего, кроме этого, и нет никакой Истории, помимо этого.

Теперь весь мир является уже не театральным представлением, но движением тайных механизмов Истории. Здесь уместно напомнить, что время симфонизма — это время возникновения теорий Дарвина, Маркса и целого ряда других исторических и эволюционных концепций. Переходу от мира-театра к миру-истории соответствует переход от принципа оперы к принципу симфонизма, и этот переход знаменует собой еще одну революцию в истории музыки.

Симфонизм «растворяет» оперу и занимает ее место. Теперь симфония становится тем, чем ранее являлась опера. Симфония становится не просто основным типом композиции и не просто господствующим музыкальным жанром, но способом существования самой музыки, самой ее субстанцией. Став симфонией, музыка превратила наличность богооткровенной истины в гипотетическую возможность.

Симфония — это звуковое воплощение истории самопознающего субъекта, а в этой истории богооткровенная истина превращается лишь в один из эпизодов самопознания, более того: можно сказать, что богооткровенная истина становится одним из возможных продуктов или одной из возможных функций истории субъекта, познающего самого себя, богооткровенная истина теряет свою необходимость и превращается в гипотезу, в которой, перефразируя слова Лапласа, не нуждается историческая картина мира, раскрываемая средствами симфонизма.

Таким образом, опера и симфония — это не просто разные способы существования музыки, не просто разные стадии усугубления интенсивности субъективизма, но и разные способы взаимоотношения сознания с богооткровенной истиной. Эти разные способы взаимоотношений нашли максимально возможное и полное выражение в двух великих ключевых фигурах — в фигуре Монтеверди, олицетворяющего собой стадию

картезианского субъективизма, и фигуре Бетховена, олицетворяющего собой стадию трансцендентального субъективизма. На примере творчества этих знаковых личностей можно убедиться в том, что не композитор выбирает предпочтительный для него тип композиции и музыкальный жанр, но тип композиции и музыкальный жанр избирают личность композитора для реализации, заложенной в нем парадигмы взаимоотношения сознания с богооткровенной истиной.

Стадия трансцендентального субъективизма, или стадия самопознания субъектом самого себя, выявляющая себя в Истории и в стихии симфонизма, является последней стадией, на которой субъект может вообще как-то проявить себя вовне, как-то «обозначить себя». Дальнейшее усугубление интенсивности субъективизма ведет к коллапсу субъективизма, или к стадии коллапсирующего субъективизма, имеющей место в первой половине XX в. Суть этой коллапсирующей стадии раскрывается в словах Ницше «Бог мертв».

Если верно, что свобода нововременного европейского субъективизма осознает себя только в освобождении от обязательности наличия богооткровенной истины, то конечным пунктом такого освобождения будет являться невозможность не только онтологической причастности к богооткровенной истине, но также невозможность и любого ее представления и даже любого гипотетического допущения вообще.

В этом смысле европейский субъективизм напоминает одного чудовищного персонажа фильма «Желтая подводная лодка», который втягивает в себя сначала многочисленных морских обитателей, затем все возможные предметы, а вслед за ними весь окружающий ландшафт, все пространство, и, оставшись наконец один на белом экране, втягивает через хвост самого себя, в результате чего исчезает всякое изображение и остается один белый экран, символизирующий ничто.

Это «ничто» есть и «смерть Бога», и одновременно коллапс субъекта. Собственно говоря, «смерть Бога» и коллапс субъекта,

по сути дела, есть одно и то же, и все усилия настоящих композиторов первой половины XX в. независимо от их воли и желания были направлены на констатацию этого коллапса. Именно в этом и коренится причина необычайной новизны и экстремальности музыки XX в.

Таким образом, конец времени композиторов есть конец истории европейского субъективизма, ибо субъективизм является одновременно и субстанцией композиторства, и его формирующим принципом. Судьба европейского субъективизма есть и судьба композиторства. Европейский субъективизм вызревает по мере освобождения от обязательности наличия богооткровенной истины. Композиторство вызревает по мере освобождения от связи с богослужбно-певческой системой.

Начало и того и другого положено утратой представления об истинном послушании, происшедшей в XI в. и послужившей причиной перехода от третьего образа молитвы к молитве второго образа. История композиции представляет собой ряд революций или ряд новационных шагов, каждому из которых соответствует определенный этап усугубления интенсивности субъективизма.

Конец европейского субъективизма — это полное освобождение от обязательности наличия богооткровенной истины, приводящее к «смерти Бога» и коллапсу субъекта. Конец композиторства — это полный и принципиальный разрыв с богослужбно-певческой системой (вплоть до абсолютного вытеснения памяти о ней как о недостижимом нереальном идеале), приводящий к чудовищной гипертрофии структуры, оборачивающейся заведомой «нечленораздельностью» классических серийных произведений.

Все это позволяет утверждать, что подлинный композитор — это не тот композитор, который сочиняет различные произведения, исходя из своих желаний и умений, но тот, через кого совершается осуществление судьбы европейского субъективизма, реализующего себя в формах конкретной композиции.

По завершении же этой судьбы отпадает надобность в существовании композиторства, и, стало быть, конец европейского субъективизма есть конец времени композиторов. Те же, кто продолжает писать музыку, не считаясь со всем этим, не считаясь с судьбой, лишь тешат свои желания и умения.

КРАТКИЙ ОБЗОР НОТАЦИОННЫХ СИСТЕМ

Выше уже говорилось о том, что композитор — это человек пишущий. Причем не просто человек пишущий, но человек, пишущий музыку.

Причем не просто человек, пишущий музыку, но — и это самое важное — человек, пишущий музыку, которой ранее не существовало и которая начинает существовать только в результате прочтения нотной записи, составленной композитором.

Человек, пользующийся невменной или буквенной нотацией, конечно же, тоже является человеком пишущим, но и буквенная, и невменная нотации способны фиксировать только уже существующие мелодические структуры. И буквенная, и невменная нотации могут существовать только в русле устной традиции и только как некоторое «подкрепление» устной традиции. А потому и буквенная, и невменная нотации выполняют роль всего лишь некоей «охранной грамоты», ограждающей хранимое в устной традиции от коллизий истории. Линейная нотация знаменует собой разрыв с устной традицией и с традицией воспроизведения некоего архетипического образца. Назначение линейной нотации заключается не в фиксировании ранее известного, но в фиксировании того, что не было ранее известно, и того, что принципиально отклоняется от ранее

известного. Таким образом, время композиторов — это время письменности, способной фиксировать ранее еще не существовавшие звуковые структуры, письменности, предваряющей и предопределяющей реальное звучание музыки, письменности, обеспечивающей возникновение и существование музыкальной вещи, «opus'a». Начало времени композиторов знаменуется возникновением нотолинейной письменности, способной фиксировать придуманную композитором вещь, конец же времени композиторов совпадает с тем моментом, когда нотолинейная письменность теряет способность фиксировать конкретную музыкальную вещь или когда отпадает сама надобность в подобной фиксации.

Вообще же проблема линейной нотации — это проблема утраты послушания, о которой говорил преподобный Симеон еще в XI в. и которая положила начало времени непослушания. Понятие непослушания и понятие послушания ни в коем случае не могут быть сведены до уровня социально-бытовой послушности или непослушности. Послушание и непослушание — это тонкие духовные категории, и тайна различия между ними — это тайна различия между иконосферой и культурой. Непослушание — это не просто пошлая вседозволенность, беззаконие и анархия. Подлинное непослушание имеет свою логику и свои законы точно так же, как и послушание имеет свою логику и свои законы. По сути дела, разворачивание непослушания есть не что иное, как разворачивание европейского субъективизма, и, может быть, наиболее наглядно логика этого разворачивания раскрывается в процессе исследования истории линейной нотации.

Подобно тому, как история усугубления европейского субъективизма может быть подразделена на четыре этапа — на этап готического субъективизма, этап мистико-номиналистического субъективизма, этап картезианского субъективизма и этап трансцендентального субъективизма, — так и история линейной нотации может быть подразделена на четыре этапа, которые и чисто смыслово, и хронологически полностью совпадают с

вышеперечисленными стадиями развертывания европейского субъективизма.

Периоду готического субъективизма соответствует период модальной нотации, длящийся с XII по XIVв. Модальная нотация - это нотация школы Нотр-Дам перотиновского поколения и нотация эпохи *Ars antiqua* вообще. Именно фиксирование модальной ритмики при помощи модальной нотации является тем принципиальным моментом, который отделяет перотиновское поколение школы Нотр-Дам от леониновского поколения и в более широком масштабе отделяет эпоху *Ars antiqua* от эпохи Сен-Марсьяль. Можно утверждать, что значение чисто технического приема, позволяющего письменно фиксировать формулы модальной ритмики, полностью соответствует тому значению, которое имели архитектурные конструктивные приемы, используемые аббатом Сюжером при возведении им собора аббатства Сен-Дени и превратившиеся в фундаментальные принципы постройки всех великих готических соборов, воздвигнутых позднее.

Продолжая архитектурные аналогии, можно утверждать далее, что переход от эпохи Сен-Марсьяль к эпохе *Ars antiqua* полностью соответствует переходу от романской к готической эпохе в архитектуре. Подобно тому как стрельчатая арка сменяет арку полукруглую, так и жесткость модальных ритмических формул сменяет свободный дыхательно - импровизационный ритм, свойственный школам Сен-Марсьяль и Винчестера. Вполне возможно, что модальные ритмические формулы применялись уже при исполнении органумов школы Сен-Марсьяль — на эту мысль наводит анализ мелодических рисунков некоторых из этих органумов, — однако тогда эти формулы не имели никакого отражения в записи, а стало быть, и не могли являться объектом сознательной композиторской работы, заранее планирующей желаемый порядок использования этих формул.

Только модальная нотация, позволяющая фиксировать конкретные модальные ритмические формулы, превращает модальную ритмику в послушный инструмент в руках композитора

и дает ему ключ к господству над звуковым материалом. Шесть ритмических формул-модусов, составляющих основу модальной ритмики, дают возможность осуществлять разнообразные комбинаторные игры, базирующиеся как на повторении одного и того же модуса, так и на последовании различных модусов, что при одновременном сочетании в разных голосах приводит к возникновению сложнейших и хитроумных звуковых узоров, напоминающих хитроумное переплетение нервур в готических сводах.

Основными принципами модальной нотации являются формульность и синтагматичность. Формульность проявляется в том, что модальная нотация фиксирует именно конкретные ритмические формулы-модусы, синтагматичность же проявляется в том, что ритмическое содержание модальной нотации вычитывается не на основе отдельно взятого нотного знака, но на основе комбинации лигатур и конъюнктур, т.е. каждый отдельно взятый знак модальной нотации обретает смысл только в контексте окружающих его знаков.

Эти принципы, являющиеся фундаментальными принципами готического субъективизма и заключающие в себе некую пуповинную связь, объединяющую модальную нотацию с невменной нотацией и даже с устной традицией, начинают расшатываться и нарушаться уже к концу XIII в. за счет как бы нелегального и плохо управляемого «протаскивания» более мелких длительностей и — что самое важное — за счет пока что письменно не фиксируемого, но фактически осуществляемого посягательства на монополию «перфектного», или трехдольного, деления меры времени, называемой *tempus*'ом. Именно нахождение точного письменного эквивалента всем этим накопляющимся новшествам и составляет конструктивную суть революции *Ars nova*.

Революция *Ars nova* есть прежде всего нотационная революция, революция письменности, в результате которой на смену модальной нотации приходит мензуральная нотация.

Специальные графические символы, обозначающие трехдольное и двудольное деление *tempus'a*, а также новые нотные знаки, обозначающие мелкие длительности, положили конец формульности и синтагматичности, свойственным модальной нотации, и открыли новое оперативное пространство композиции, полностью соответствующее духу мистико-номиналистического этапа в разворачивании европейского субъективизма.

Период господства мензуральной нотации представляет особый интерес еще и потому, что именно в это время принцип контрапункта обрел точное и законченное графическое выражение. Дело в том, что начиная с XIII в. наиболее распространенным видом записи многоголосного, контрапунктического произведения становится не партитура, сводящая отдельные голоса в единую, вертикально скоординированную систему, но именно отдельно взятые голоса-партии, составляющие содержание так называемых «книг партий», или «хоровых книг».

В этих книгах отдельные голоса писались (а впоследствии и печатались) на развороте один за другим от начала до конца в строго определенном порядке. Как правило, на левой странице размещалась партия *discantus'a*, под которой находилась партия *tenor'a*, на правой же странице сверху размещалась партия *altus'a* и ниже ее — партия *bassus'a*. В результате такого расположения конечный результат композиции должен был вычитываться из сложения четко разграниченных и самостоятельных графических систем, что являлось непосредственным визуальным выражением принципа контрапункта и его фундаментальных свойств. Но на этом следует остановиться несколько подробнее.

Во-первых, раздельное размещение партий, составляющих единое произведение, делает наглядной и очевидной саму сущность принципа контрапункта, заключающуюся в интеграции различных звуковых пространств в одно целое. Подобно тому, как самостоятельные звуковые пространства интегрируются в единое контрапунктическое пространство, так и самостоятельные графические системы, представляющие партии, интегрируются

на плоскости разворота страниц хоровой книги, образуя новую визуальную систему графического контрапункта.

Во-вторых, раздельное размещение партий утверждает примат горизонтали над вертикалью. При такой системе записи все графические элементы указывают на горизонталь, и нет ни одного элемента, который бы указывал на вертикаль. Вертикаль — это всего лишь результат взаимодействия нескольких горизонталей, и самой по себе ее попросту нет — во всяком случае, она не имеет никакого графического обозначения или указания. И этот визуальный образ полностью соответствует акустической реальности соотношения вертикали и горизонтали в принципе контрапункта. В-третьих, раздельное написание партий утверждает концепцию музыки, согласно которой музыка является не излагающим или выражающим искусством, подобно риторике, поэтике и диалектике, но, подобно арифметике, геометрии и астрономии, является искусством исчисляющим. То, что графически линейно излагается в каждой отдельно взятой партии, представляет собой лишь промежуточный результат, окончательный же результат возникает только при сложении отдельных партий в единое целое. Это означает, что исчисление, т.е. сложение, превалирует над выражением, т.е. изложением, но именно это, как мы помним, и является отличительной особенностью контрапунктической музыки.

Наконец, в-четвертых, раздельное написание партий разрушает принцип линейности и принцип векторности, создавая некое подобие или имитацию спиралеобразного движения. Глаз вынужден пробегать каждую отдельно взятую партию от начала к концу и неизбежно переходить к началу расположенной ниже партии или к началу партии, расположенной на другой странице. Этот переход от конца одной партии к началу другой в едином пространстве произведения порождает некий зигзагообразный рисунок движения мысли. Глаз все время движется вперед, а мысль все время возвращается от конца к началу. Сложение этих двух движений, возникающее в результате прочтения

графической системы отдельных партий, является точным визуальным образом двух движений, образующих спиралевидное движение души, характерное для молитвы второго образа. Следовательно, можно смело утверждать, что отдельное написание партий, составляющих единое произведение, представляет собой идеальное графическое воплощение идеи контрапункта.

Все вышесказанное вовсе не означает того, что в эпоху мензуральной нотации и отдельной записи партий не существовало каких-либо видов партитурной записи. Нам известно, что при сочинении контрапунктических произведений композиторы пользовались специальными приспособлениями, называемыми *tabula compositoria*. «*Tabula compositoria*» изготовлялась из материалов, на которых можно было легко писать и стирать написанное (дерево, свинец, обработанные гипсом или лаком кожа, холст, пергамент), они были различной величины (вплоть до формата стола) и снабжались вырезанными нотными линиями»¹.

Уже из этого описания видно, что *tabula compositoria* имела промежуточное, подсобное назначение. По этому поводу И.Барсова пишет: «*Tabula compositoria* была инструментом композитора (а) при сочинении набросков музыкальной композиции и ее разработки; (б) при анализе чужих произведений, а также (в) при демонстрации правила во время обучения композиции»². Если в XIX и XX в. конечным продуктом композиторской работы являлась партитура, а партии представляли собой подсобный, технический материал, необходимый для реализации партитуры, то в эпоху контрапункта конечным продуктом композиторской деятельности являлись именно отдельно написанные партии, а партитура, или *tabula compositoria*, использовалась только на подготовительном этапе создания «книг партий», или «хоровых книг», содержащих отдельно написанные партии. Таким образом, факт наличия *tabula compositoria* несколько не противоречит

¹ Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации. М., 1997. С. 55.

² Там же. С. 54.

сказанному ранее о принципе раздельного выписывания партий как об идеальном графическом воплощении идеи контрапункта.

Переход от «хоровых книг» с раздельно выписанными партиями к партитурной записи, начавшийся в середине XVI в. и практически завершившийся к самому началу XVII в., является графическим выражением перехода от мистико-номиналистического субъективизма к субъективизму картезианскому. Раздельное написание партий свидетельствует о том, что личность еще не замкнулась в скорлупе своего «я», своего «эго»; что личность — это таинственная интеграция человеческого начала с началом божественным.

Не следует забывать, что одна из партий, входящих в состав контрапунктического произведения, а именно партия *tenor'a*, должна излагать *cantus firmus* — сакральную каноническую мелодию, и благодаря тому, что эта партия является самостоятельным графическим элементом в общей системе раздельно существующих партий, становится очевидным и наглядным факт реального присутствия божественного начала в личности человека. Таким образом, раздельно записанные партии контрапунктического произведения воссоздают онтологическую картину личности, в то время как партитурная запись воссоздает психологическую картину личности, и переход от принципа раздельной записи партий к принципу партитуры по существу есть следствие перерождения онтологической личности в личность психологическую, т.е. перерождение личности, соприкасающейся с Богом реально и онтологически, в личность, соприкасающуюся с Богом на уровне представлений и переживаний.

Партитура не оставляет места самостоятельному, онтологическому присутствию божественного начала в структуре человеческой личности. Сведение отдельных партий в графическое единство партитуры и подчинение графического (а значит, и акустического) материала диктату вертикали означает конец онтологической, реальной встречи божественного и человеческого начал, реальность и онтологичность которой подводится под

общий знаменатель представления и переживания представляющего и переживающего «я». Собственно говоря, партитура есть графическое выражение декартовского положения «Я мыслю — следовательно, существую», в котором само существование Бога, в конечном счете, является лишь результатом мыслительного процесса, осуществляемого мыслящим «я». Тактовая черта, прорезающая партитуру сверху донизу и координирующая своей вертикалью все графические (и акустические) объекты, входящие в состав партитуры, олицетворяет собой точку зрения субъекта, точку зрения «я», или, лучше сказать, олицетворяет волю субъекта или волю «я», координирующего собой и подчиняющего себе все, что попадает в его поле зрения.

Таким образом, появление партитуры знаменует собой не только вступление европейского субъективизма в новую стадию — стадию картезианского, или барочного, субъективизма, но открывает новую эру субъективизма — эру нововременного европейского субъективизма, ретроспективно окрашивающего всю предшествующую духовную историю Европы. О крайней агрессивности и непреодолимости этого субъективизма можно судить хотя бы по тому, что знакомиться с музыкальными произведениями XIV—XVI вв. нам приходится по партитурной записи, т.е. по той записи, которая становится проявлением нововременного европейского субъективизма и которая практически не употреблялась в то время, когда создавались произведения, парадоксальным образом ныне изучаемые по партитурным переложениям, сделанным с раздельно записанных партий «хоровых книг».

Пусть это и было бы очень интересно, но мы сейчас не будем вдаваться в подробности процесса прорастания идеи партитуры из клавирных и лютневых табулатур XV—XVI вв. И хотя это могло бы стать темой докторской диссертации, мы не будем рассматривать проблему рождения партитуры, т.е. проблему рождения графического выражения нововременного субъекта, из движения руки, извлекающей аккорд на лютне, органе или

чембало. Сейчас для нас важно отметить только тот факт, что идея партитуры есть непосредственное визуальное выражение картезианского, или барочного, субъективизма и что момент возникновения партитурной записи является тем водоразделом или, лучше сказать, тем препятствием, которое никогда не даст нам понять по-настоящему, чем являлась музыка до того, как начала записываться при помощи партитуры.

Что же касается дальнейшего развития событий, то следующая стадия усугубления европейского субъективизма оставила практически неизменной саму идею партитуры, хотя и внесла в эту идею ряд существенных дополнений и уточнений. Прежде всего, эти дополнения и уточнения связаны с введением в партитуру значительного количества новых графических символов, предназначенных для обозначения динамических оттенков и артикуляционных штрихов. Кроме того, партитура начинает предвшаться точным метрономическим указанием темпа и словами (чаще всего итальянскими, немецкими или французскими), предписывающими тот или иной характер исполнения.

Однако суть изменений, вызванных к жизни вступлением европейского субъективизма в новую стадию — в стадию трансцендентального субъективизма, проявляется не столько в появлении новых графических символов, связанных с динамической и артикуляционной выразительностью, сколько в фундаментальной перемене отношения к нотному тексту как к таковому. Нотный текст перестает быть только тем, с чего считывается точное музыкальное звучание, задуманное композитором, и становится объектом интерпретации. Время трансцендентального субъективизма — это время великих артистов-интерпретаторов, которые не просто исполняют текст, написанный композитором, но именно интерпретируют этот текст, превращаясь в соавторов композитора или в наместников композитора в концертном зале.

Это новое отношение к нотному тексту лучше всего может быть продемонстрировано на примере стойкой традиции, или,

лучше сказать, моды выучивания произведений наизусть и игры без нот. При этом не только отдельно взятые произведения, но целые концертные программы, состоящие из разных произведений, написанных разными авторами, в разные эпохи, рождаются как бы из головы, сердца или фантазии великого артиста-интерпретатора прямо на глазах у изумленной публики без видимого присутствия нотного текста на сцене, в результате чего само существование нотного текста обретает какие-то трансцендентальные обертоны. Традиция заучивания композиторских произведений наизусть была столь устойчивой и почиталась столь нормативной, что когда в середине 60-х годов XX в. Мария Вениаминовна Юдина начала играть по нотам, то это воспринималось не просто как ее личное чудачество, но как посягательство на основы высокого артистизма. В акте игры по нотам виделась десакрализация как самого нотного текста, так и процесса его артистической интерпретации, в результате чего высокая духовность, подразумеваемая концертной ситуацией, сводилась до уровня простого, «частного» музицирования.

Другим проявлением нового отношения к нотному тексту стало изменение роли дирижера в процессе исполнения партитуры. Если раньше роль дирижера, капельмейстера или регента сводилась лишь к указаниям, связанным с ритмической сеткой и общей координацией между группами исполнителей, то теперь задачей дирижера является донесение содержания партитуры до каждого исполнителя, видящего перед собой только свою партию. Своими жестами и своей мимикой дирижер интерпретирует то, что графически зафиксировано в партитуре, и именно эта мимическая и жестикуляционная интерпретация становится основой конкретного исполнения.

Таким образом, нотный текст обретает новый уровень визуального существования, и, что самое интересное, графического уровня текста становится недостаточно самого по себе, ибо для всей полной реализации этот текст нуждается в мимико-жестикуляционной интерпретации дирижера, который именно

благодаря этому и становится соавтором композитора или «наместником» композитора в концертном зале.

Вообще же, в фигуре дирижера, так же как и в вагнеровских и малеровских партитурах, породивших фигуру дирижера, кроется великий парадокс европейского субъективизма. Высшим пунктом этого субъективизма являются тоталитарные системы, в которых крайние проявления индивидуализма парадоксальным образом оборачиваются тотальным подавлением индивидуализма как принципа существования. По этому поводу Хайдеггер пишет: «Субъективный эгоизм, для которого, — а он, как правило, и не ведает о том, — «я» прежде того уже определено как субъект, может подавляться путем включения всего «яйного» «в наши ряды», в «мы». Этим власть субъективности только укрепляется. Субъективизм человека достигает своей высшей точки в империализме с его планетарными масштабами»³.

В высшей точке европейского субъективизма индивидуализм оборачивается стадностью, а свобода оборачивается рабством, и именно эту взаимообусловленность индивидуализма стадностью и свободы рабством мы можем наблюдать во взаимоотношениях дирижера с оркестрантами. Индивидуальные воспарения и вдохновенная свобода дирижера нуждаются для своей реализации в рабской стадности оркестрантов, а чтобы проявить свою рабскую стадность, оркестранты нуждаются в импульсе индивидуализма и своенравной свободы, исходящей от дирижера.

Но самое интересное заключается в том, что и то и другое изначально заложено в нотном тексте партитуры, ибо партитуры второй половины XIX - первой половины XX в. апеллируют одновременно как к индивидуальной свободе дирижера, так и к стадному рабству оркестрантов. Эти партитуры попросту не смогут быть реализованы, если будет отсутствовать какой-нибудь из вышеназванных компонентов. Эти партитуры, эти нотные тексты рождаются только на пересечении свободы и рабства,

³ Мартин Хайдеггер... С. 166.

индивидуализма и стадности.

Выше уже говорилось о том, что проблема возникновения линейной нотации — это проблема утраты послушания, а история становления линейной нотации — это история развития идеи непослушания.

Развитие идеи непослушания раскрывается как процесс обретения достоверности свободы, осознающей и реализующей себя в отталкивании от достоверности спасения. Стадии развития линейной нотации представляют собой различные виды соотношений достоверности свободы и достоверности спасения, причем с каждой новой стадией доля достоверности свободы увеличивается, а доля достоверности спасения убывает. В результате такого процесса неизбежно должен наступить момент, когда доля достоверности спасения станет равной нулю и достоверности свободы, для того чтобы осознать себя, уже не от чего будет отталкиваться, кроме как от себя самой. Это парадоксальное положение фактически означает конец линейной нотации. Суть сообщения, несомого линейной нотацией, заключается в фиксировании композиторской новации, а суть новации заключается в изменении соотношений между достоверностью свободы и достоверностью спасения.

И если достоверность спасения целиком и полностью вытесняется достоверностью свободы, то это означает, что дальнейшее введение новаций невозможно и что линейная нотация более не в состоянии нести в себе подлинного сообщения. Подлинное сообщение и подлинная новация могут возникнуть только как результат преодоления линейной нотации, а говоря более конкретно, как результат преодоления принципов, заложенных в вагнеровских и малеровских партитурах, представляющих собой графическое выражение состояния сознания, характерного для стадии трансцендентального субъективизма.

По сути дела, визуальным выражением достоверности свободы, отталкивающейся от себя самой, должно являться графическое разрушение партитуры как единого целого, ибо,

для того чтобы быть адекватной новой реальности, партитура должна перестать быть партитурой и начать отталкиваться от самой себя в целях создания новой графической реальности. Это разрушение принципа партитуры, или отталкивание партитуры от самой себя, осуществляется сразу в двух направлениях. Во-первых, происходит разрушение принципа вертикальной координации, сводящего отдельные партии в единое целое. Во-вторых, происходит разрушение принципа последовательного и изначально заданного изложения музыкального материала. Оба эти направления начали активно разрабатываться композиторами в 50—60-е годы прошлого столетия.

Классическим примером разрушения вертикальной координации партитуры может служить «Zeitmesse» Штокхаузена, где каждая инструментальная партия имеет свое темповое обозначение, причем некоторые из инструментов начинают игру после недетерминированных пауз, в результате чего при каждом новом исполнении написанное в партитуре обретает новое звучание.

Дальнейшее развитие эта идея получает в партитуре «Gruppen», написанной для трех оркестров, каждым из которых должен руководить отдельный дирижер. Здесь речь идет уже не о самостоятельно существующих партиях, но о самостоятельно существующих «группах», каждая из которых образует самостоятельный звуковой пласт, обладающий собственной спецификой звучания, базирующийся на единстве мотивов, средней длины длительностей, фактурной плотности и регистровой тесситуры. Идея «групп» или «техника групп» оказалась крайне плодотворной идеей, которую вслед за Штокхаузеном стал разрабатывать целый ряд композиторов, и разделение единой партитуры на отдельные самостоятельные группы стало почти что нормой оркестрового письма у таких композиторов, как Л. Берно, Л. Нонно и П. Булез в конце 50-х — начале 60-х годов.

Что же касается разрушения принципа последовательного и изначально заданного изложения музыкального материала, то тут приоритет принадлежит американским композиторам,

которые обогнали в этой области своих европейских коллег на несколько десятилетий, создав понятие «открытой формы» или формы «mobile». Одним из первых примеров формы «mobile» можно считать «Mosaic Quartet» Г. Кауэлла, в предисловии к которому говорится о том, что пять частей квартета могут быть сыграны в любом порядке и с любым количеством повторений, а также что каждая часть квартета трактуется как единица внутри общей мозаической модели формы. Следующий шаг в этом направлении принадлежит Э. Брауну, пьеса которого, называемая «25 pages», может быть исполнена любым количеством пианистов (от одного до двадцати пяти), причем нотные страницы могут следовать в произвольном порядке и читаться в любом направлении (сверху вниз или снизу вверх).

Но классические, «эталонные» образцы формы «mobile» принадлежат опять-таки Штокхаузену. Это, прежде всего «Klavierstück XI», исполнение девятнадцати фрагментов которого, записанных на одном листе, может начинаться с фрагмента, первым попавшегося на глаза исполнителя, причем при каждом повторении групп фрагментов меняются темп, динамический уровень и способы атаки, приблизительно обозначенные автором в конце каждой группы фрагментов. Другим знаменитым примером формы «mobile» в творчестве Штокхаузена можно считать «Momente», произведение, состоящее из набора отдельных событий, которые могут по-разному сочетаться друг с другом.

По этому поводу в своей книге «Знаки звуков» Е. Дубинец пишет следующее: «Штокхаузена перестает волновать горизонтальное развитие пьесы со стабильным началом и концом и взаимно связанными последовательными частями. Композитор уделяет особое внимание каждому отдельному вертикальному срезу произведения, каждому композиционному сгустку. Так рождается штокхаузеновская концепция «момент-формы», в которой самостоятельные характерные фрагменты — моменты вечности — превалируют над цепью общеповторения, возникая и исчезая без видимой взаимосвязи»

создавая некую колебательную пульсацию»⁴.

Совершенно очевидно, что и форма «mobile», и концепция «момент-формы» подтачивают самые фундаментальные основы идеи *opus'a*-вещи и музыки *res facta* вообще, однако при всем том, как в случае формы «mobile», так и в случае «момент-формы» еще вполне уместно говорить как о произведении, так и о композиторе и композиторской работе.

Гораздо более радикальный шаг в направлении разрушения самой идеи композиции делает Кейдж, в творчестве которого такие понятия, как произведение и композитор, практически теряют всякий смысл. Не напрасно Стравинский называл Кейджа «мистером Кейджем», отказывая тем самым ему в причастности к композиторскому цеху. Но если в устах Стравинского это имело иронический и даже негативный смысл, то теперь становится все более и более ясно, что величие и непреходящее значение Кейджа заключается именно в том, что он был первым, кому по-настоящему удалось преодолеть силу тяготения произведения, авторства и композиторства вообще. По верному замечанию М. Сапонова, «создаваемое Кейджем — уже не произведения и даже не факты культуры, а программные напутствия исполнителям к неодадаистской акции. Кейджа отныне интересует, по его словам, только процесс, а не итог, заботу о ценности которого он оставляет только на долю традиционной, «результатирующей» музыки («music of results»)»⁵.

Суть кейджевского открытия заключается в открытии принципа случайности и в сознательном оперировании случайными процессами. Истоки потоков случайностей могут быть самыми разными — от гадательных методик «Книги перемен» до использования бракованной бумаги, шероховатости, пятна и другие дефекты которой служили указанием расположения нотных знаков. Особенно впечатляющим выглядит использование традиционных средств нормативной линейной нотации для

⁴ Дубинец Е. Знаки звуков. Киев., 1999. С. 126.

⁵ Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. С. 61.

организации внемузыкальных объектов, примером чего может служить партитура «Imaginary Landscape № 4» для двенадцати радиоприемников. В этой партитуре моменты включения и выключения приемников, а также указания насчет употребления определенных диапазонов волн точно зафиксированы на двенадцати пятилинейных нотоносцах с помощью традиционных нотных знаков и пауз, однако звучание данной пьесы всегда будет непредсказуемым, ибо невозможно предвидеть то, что будет звучать в данный момент на данном диапазоне радиоволны.

Фундаментальное значение этого произведения заключается в том, что в нем осуществлен разрыв между графическим начертанием нотного знака и его традиционным значением, т.е. именно здесь впервые за всю историю композиторской музыки была нарушена традиционная связь между означающим и означаемым. Отныне конкретное означающее может иметь бесконечное количество значений означаемого, и это есть не что иное, как подрыв самых фундаментальных и основополагающих принципов не только линейной нотации, но и письменности вообще. Более того, здесь осуществляется разрыв со всей композиторской традицией именно как с христианской традицией, или, лучше сказать, как с частью христианской традиции.

До сих пор все нотационные реформы и революции, сколь бы радикальны они ни были, не нарушали связи между графическим начертанием нотного знака со слогами сольмизационной системы. И здесь уместно напомнить, что сольмизационные слоги служат не только обозначениями определенных звуков, но являются также первыми слогами строчек, составляющих гимн св. Иоанну. А это значит, что за графическим начертанием нотного знака мыслится не только звуковое, но и сакрально-каноническое значение. Пусть это сакрально-каноническое значение присутствует весьма опосредованно, фрагментарно и раздробленно, но оно присутствует, и нотный знак, независимо от воли, настроения и мировоззрения композитора, всегда так или иначе представляет и несет в себе это значение. В партитуре «Imaginary

Landscape № 4» происходит разрыв графического начертания как со звуковым, так и с сакрально-каноническим содержанием, а это значит, что механизм возникновения композиторской новации, а стало быть, и механизм нотного сообщения, основанный на изменениях в соотношении между достоверностью спасения и достоверностью свободы, больше не может действовать, ибо отныне присутствие достоверности спасения в графическом начертании нотного знака равно нулю. Таким образом, Кейдж является первым человеком, осуществившим реальный выход за пределы принципа композиции, и если Перотин является первым реальным композитором, то Кейдж оказывается первым реальным некомпозитором, или «мистером Кейджем», как называл его Стравинский, и именно поэтому Кейдж занимает ключевое положение не только в истории музыки XX в., но и в истории всей композиторской музыки.

Принципу композиции Кейдж противопоставляет принцип случайных процессов, принципу вещи - принцип потока. В отличие от композитора, который стремится к осуществлению задуманного заранее результата, Кейдж стремится к принципиально непредвидимому. В этом смысле крайне характерны следующие сказанные им слова: «Какова природа экспериментального действия? Это просто действие, результат которого нельзя предвидеть. Оно, следовательно, очень полезно, если мы решим, что звук следует восстановить в своих правах, а не использовать для выражения чувств или идей порядка. Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций.

Однако более существенно, что произведение, сочиненное посредством случайных операций, как мне сейчас кажется, — это такое, в котором то, что мы делаем, неопределенно в исполнительском смысле. В таком случае мы можем только работать, и как бы мы ни старались, в результате никогда не получится то, что было заранее задумано»⁶. Более конкретно о цели применения

⁶ Цит. по: Дубинец Е. Знаки звуков. С. 139.

случайных операций Кейдж говорит следующее: «Я оперирую случайным: это помогает мне пребывать в состоянии медитации, а также избегать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях»⁷.

В этих цитатах заключены очень важные признания, раскрывающие внутренние побудительные мотивы деятельности Кейджа. Первым является желание восстановить звук в своих правах и освободить его от обязанностей выражения чувств и идей порядка. Вторым является осознание необходимости преодоления субъективизма. Собственно говоря, и то и другое свидетельствует об одном, а именно о том, что история европейского субъективизма закончилась и что музыка перестала быть тем, чем она являлась начиная с эпохи барокко, а именно: она перестала быть искусством выражения и изложения. Более того, ныне музыка стремится стать тем, чем она была до Перотина, а именно: музыка стремится стать потоком. Таким образом, фигура Кейджа знаменует собой конец *opus*-музыки, конец музыки *res facta*, конец времени произведений, конец времени авторов, а проще говоря, фигура Кейджа знаменует собой конец времени композиторов.

Конечно же, Кейдж не был одинок в своих устремлениях, просто ему удалось наиболее концентрированно сформулировать то, что носилось в воздухе в середине XX в. Практически все выдающиеся и просто заметные композиторы, работающие в 50—60-е годы, двигались в том же направлении. Многообразие творческих индивидуальностей и разнообразие методов композиторской работы не должны мешать увидеть то, что объединяет такие на первый взгляд непохожие друг на друга явления, как конкретная музыка, электронная музыка, музыкальный театр, музыка действия, музыкальный хеппенинг, алеаторика, сонористика, стохастика и многие-многие другие направления, представленные иногда лишь одним композитором. Нужно уметь увидеть, что за всем этим великолепным многообразием стоит одно - смерть

⁷ Там же. С. 97.

европейского субъективизма, проявляющаяся как конец времени композиторов.

В книге одного польского натуралиста есть любопытный рассказ о том, как он наблюдал смерть хамелеона. За какую-то минуту умирающий хамелеон сменил бесчисленное количество самых невероятных расцветок, и эта невиданная вакханалия цвета — некое «пиршество глаза» и пиршество жизненного многообразия — была не чем иным, как агонией хамелеона. И подобно тому, как карнавальная смена цветов была лишь симптомом агонии, так и невиданный карнавал композиторских индивидуальностей и индивидуальных методик стал лишь следствием агонии европейского субъективизма.

Может быть, наиболее ярким проявлением этого карнавала композиторских индивидуальностей является многообразие нотационных систем, возникших в 50—60-е годы XX столетия. За всю историю композиторской музыки не наблюдалось ничего подобного. Не только каждое композиторское направление вызывает к жизни свою нотационную систему, и не только каждый композитор этого времени придумывает индивидуальный способ нотации, но очень часто нотация придумывается и создается для одного-единственного произведения.

Начиная с середины 50-х годов практически каждое новое сочинение Штокхаузена вносит принципиальные изменения в его собственную нотацию. Можно сказать даже более того: каждое новое произведение Штокхаузена записывается своей неповторимой нотационной системой, со своими собственными знаками и собственным порядком расположения текста. Эти нотные тексты практически не могут быть прочитаны даже весьма поднатюрешившим в вопросах современной музыки исполнителем без специальных авторских разъяснений, а потому каждое произведение Штокхаузена обрастает огромным количеством комментариев и словесных приложений, разъясняющих значение каждого придуманного им знака и порядок следования текстовых фрагментов. Факт необходимости словесных разъяснений

позволяет говорить о девальвации нотного текста самого по себе. То, что считалось абсолютно самодостаточным на протяжении последних двухсот лет, то, что аутентически передавало авторский замысел, вдруг теряет авторитет самодостаточности и начинает нуждаться в значительном количестве посторонних нотных добавлений.

Следующим шагом на пути девальвации нотного текста станет отказ от нот и нотации вообще. И именно этот шаг делает Штокхаузен в партитуре «Aus den Sieben Tagen», в которой нотный текст отсутствует как таковой и которая до сих пор считается непревзойденным образцом «вербальной партитуры» — партитуры, состоящей из одних словесных предписаний.

Подобно Штокхаузену, к созданию собственных «индивидуальных» нотационных систем прибегали и Кагель, и Лигети, и Крамб, и Ксенакис, и Берио, и Фельдман, и многие-многие другие композиторы. Этот «нотационный бум» или парад индивидуальных нотаций длился довольно недолго. Его пик приходится на 50—60-е годы, после чего количество возникновения новых индивидуальных нотаций заметно сокращается.

Сказанное не означает, что подобные нотации не появляются вообще, но появляются они гораздо реже, и, что самое главное, в них уже нет той фундаментальной первичности, которая заключалась в нотационных открытиях середины XX в. И это не удивительно, ибо невозможно двигаться дальше того, что было достигнуто в то время. Невозможно говорить о дальнейшем развитии нотации после вербальных партитур, отказывающихся от использования нотного текста, или после партитур визуальных, рассчитанных исключительно на визуальный контакт и не подразумевающих никакого конкретного звучания, которое могло бы стать результатом визуального контакта. И то и другое фактически является отрицанием линейной нотации в том виде, в котором ее изобрел Гвидо Аретинский и в котором она использовалась вплоть до середины XX в. И то и другое свидетельствует о том, что становление линейной нотации вошло в окончательную,

завершающую фазу.

Справедливость этой мысли подтверждается тем фактом, что такие определяющие композиторские течения, возникшие в середине 60-х — начале 70-х годов, как минимализм, новая простота и новая искренность, практически вообще отказались от каких бы то ни было нотационных новаций, вернувшись к нормам чуть ли не XVIII в. Более того, нотный текст начинает обретать все более и более «подсобное» значение, а порой становится просто нежелателен.

В этом смысле характерна мысль А. Батагова, высказанная им в тексте, распространенном по Интернету и озаглавленном «Ошибки-2000»: «Мне вот, наоборот, совсем не хочется придавать своим вещам какой-либо «нотационный» вид. С исполнителями я, слава Богу, дело иметь перестал, а коли так, то кому это, собственно, нужно? Конечный «продукт» — это звук. Вот он, пожалуйста. Ну, разве что вещи для рояля, которые я все равно сам же и сыграл, но для удобства в процессе студийной работы со звукорежиссером я распечатал ноты, честно нажав на Print».

Здесь дело даже не в том, что теперь композитор освобожден от необходимости непосредственного, «физического» написания текста, что он может просто нажать на Print и этот Print распечатает все, что играется на клавишах, в результате чего акт письма вообще выпадает из творческого процесса композитора. Это отдельная тема, которой мы не будем сейчас касаться. Но дело в том, что даже этот механически распечатанный текст утрачивает свою самоценность, превращаясь в некую шпаргалку для звукорежиссера. Партитура больше не является визуальной картиной, предшествующей звучанию и предопределяющей его, она превращается в побочный продукт, сопутствующий звучанию и получаемый *post factum*. Но все это означает ни мало ни много как конец музыки *res facta*, ибо суть музыки *res facta* заключается в предварении звучания текстом.

Если в 50—60-е годы ситуация отталкивающейся от себя самой достоверности свободы нашла адекватное графическое

выражение в разрушении партитуры как вертикальной цельности и единства горизонтальной последовательности, а также в растворении собственно нотного текста в текстах другого рода, то в 70—80-е годы была поколеблена сама идея текста как такового, что свидетельствует о крайне серьезных и фундаментальных сдвигах в понимании процесса сочинения музыки.

В этом отношении крайне характерны слова, сказанные В.Сильвестровым в частной беседе автору этих строк где-то в середине 70-х годов: «Сочинение музыки — это гальванизация трупa». Это крайне неаппетитное на первый взгляд положение Сильвестров развивал примерно следующим образом: сочинение музыки в современных условиях — это припоминание того, что уже было, но припоминание крайне затрудненное и мучительное, в результате чего возникает некое мучительно искаженное, покрытое патиной, тлением и ностальгией повторение. В таком агонизирующем припоминании и покрытом тлением повторении и заключаются вся прелесть, вся мучительность и все наслаждение, таящиеся в сочинении музыки наших дней. Интересно отметить, что эти слова были произнесены Сильвестровым вскоре после написания им «Тихих песен», и, может быть, в какой-то степени они открывают путь к более глубокому пониманию этого этапного произведения.

В рассуждении Сильвестрова нужно выделить два ключевых слова — «припоминание» и «повторение». Припоминание и повторение как принципы композиции, противостоящие осуществлению новационного шага. В связи с этими ключевыми словами хотелось бы обратить внимание на понятие репетитивности. Изначально это понятие связано с минимализмом. Репетитивная техника — это техника, применяемая классиками американского минимализма — Т. Райли, С. Райхом, Ф. Глассом — и заключающаяся в повторении с минимальными изменениями коротких мелодических, гармонических или ритмических формул-паттернов. Но сейчас понятие репетитивности можно расширить и распространить на такие течения, как новая простота, новая

искренность и производные от них явления. Ведь что такое новая простота и новая искренность, как не демонстративное повторение с некоторыми изменениями уже существующих стилей, направлений или даже конкретных композиторских почерков? Тогда слово «репетитивность» станет ключевым словом для обозначения мотивов возникновения музыкального материала в 70—80-х годах. Оно будет включать в себя как повторяемость формул-паттернов в минимализме, так и повторение стилей или композиторских почерков в новой простоте и в новой искренности. Кроме того, оно будет объединять понятия припоминания и повторения, которые благодаря такому объединению обретают новые взаимодополняющие смыслы.

Понятие репетитивности позволяет по-новому взглянуть на упоминавшуюся уже нами проблему девальвации текста. Назначение нотного текста состоит в фиксации того, что не было известно ранее, т.е. в фиксации новационного шага. Если же мотивом возникновения музыкального звучания становится не желание создания чего-то ранее неизвестного, но желание припоминания и повторения чего-то уже существующего, то совершенно естественно место текста должно занять нечто другое. И если желание создать нечто принципиально новое порождает акт написания определенного текста, то желание припоминания и повторения порождает акт вхождения в контекст.

Переход от работы с текстом к работе с контекстом — это переход, весь масштаб и вся фундаментальность которого еще не вполне осознаны. Более того, многими не осознается, что этот переход вообще имел место, и тем не менее он совершился, и лучшим доказательством тому служит конец гегемонии текста, а также замещение этой гегемонии игрой множества контекстов, что наблюдается практически во всех областях человеческой деятельности.

Переход от работы с текстом к работе с контекстом в области музыки означает переход от принципа композиции к принципу, который пока что трудно определить и который за неимением

лучшего определения обозначим как принцип посткомпозиции. Многие из тех, кого ныне считают композиторами и которые считают композиторами себя сами, по сути дела, уже не композиторы, но посткомпозиторы, однако понять это мешает инерция восьмивековой истории композиторской музыки. Представления и стереотипы, порожденные принципом композиции, накладываются на явления, порожденные принципом посткомпозиции, в результате чего фундаментальная новизна посткомпозиторской деятельности просто не может быть увидена.

Даже сама эта ситуация не может быть определена никаким другим способом, как только при помощи понятия композиции с добавкой слова «пост». Чтобы преодолеть создавшееся положение, необходимо взглянуть на эту ситуацию новыми глазами. Нужно хотя бы на какое-то время отрешиться от принципа композиции и вспомнить, что на свете существуют другие стратегии и другие оперативные пространства, с позиции которых сам принцип композиции перестает быть глобальной категорией и превращается в частный случай. Именно такому взгляду и будет посвящена заключительная глава.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уже на примере истории нотационных систем можно видеть, что конец времени композиторов изначально заложен в самом принципе композиции и что не нужно никаких внешних причин, вызывающих насильственное разрушение этого принципа или хотя бы косвенно приводящих его к концу.

Однако это вовсе не означает того, что наряду с принципом композиции не могло существовать других принципов организации звукового материала и что в момент кризиса композиторских потенций эти принципы не могли начать заявлять о себе, приближая и без того неизбежный конец истории композиторства. Прежде всего, это подталкивание к неизбежному концу проявляется в посягательстве на гегемонию композиторской музыки, которая начиная с XII в. почиталась не только высшим видом музыкальной деятельности, но, по существу, и единственно возможным видом музыки как профессиональной дисциплины, поскольку остальные музыкальные практики рассматривались как низшие, маргинальные виды деятельности, единственная польза от которых заключалась в поставке мелодического сырья

для композиторских структур.

Первое серьезное предзнаменование, предвещающее скорое крушение гегемонии принципа композиции, связано с именем Дебюсси. Услышанная им музыка индонезийского гамелана буквально потрясла его и заставила высказаться в том плане, что в сравнении с игрой гамелана хитросплетения нидерландцев и Палестрины кажутся пляской базарных канатоходцев на площади. Так впервые было проартикулировано противостояние композиторской и некомпозиторской музыки, причем при сравнении предпочтение отдавалось именно музыке некомпозиторской.

Вторым предзнаменованием и даже уже не столько предзнаменованием, сколько симптомом крушения гегемонии композиторской музыки, можно считать обращение Стравинского и Бартока к элементам архаического фольклора. На первый взгляд кажется, что и до Стравинского и Бартока композиторы часто апеллировали к фольклору или даже использовали его, однако это не совсем так, ибо они апеллировали не столько к фольклору, сколько к некоей «народной музыке», звучащей в их представлении, но вряд ли имеющей место в действительности. На эту мысль наталкивают гармонизации русских народных песен Римского-Корсакова и Балакирева.

Может быть, в еще большей степени об этом свидетельствует знаменитое высказывание Глинки: «Музыку сочиняет народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем». В этом высказывании содержится формула соотношения народной и профессиональной (композиторской) музыки, согласно которой народная музыка представляет собой некий кладезь мелодического материала, а профессиональная музыка представляет собой то «орудие», при помощи которого этот кладезь разрабатывается, причем и народная, и профессиональная музыка составляют некое единое тело «музыки вообще» и даже, может быть, подразумевается, что профессиональная музыка исторически «выросла» из музыки народной.

И именно эта формула, имеющая статус само собой

разумеющейся истины, была поколеблена Стравинским и Бартоком, для которых открылось, что фольклор — это определенная стратегия, определенное оперативное пространство со своей системой мышления и методами организации звукового материала, никак не сводимыми к методам организации звуков в композиторской музыке. И если у Стравинского это открытие вылилось только в осознанное использование формул архаического фольклора в своих произведениях, то Барток пошел дальше и стал, может быть, первым среди композиторов такого масштаба профессиональным фольклористом-этнографом, совершающим совместно с Кодаи постоянные и планомерные этнографические экспедиции, что, конечно же, не могло в итоге не отразиться на характере его композиторской деятельности.

Полное же крушение гегемонии композиторской музыки связано с деятельностью американских минималистов, ибо практически все они так или иначе стали профессионально осваивать некомпозиторские музыкальные системы. Гласс изучает индийскую классическую музыку под руководством Рави Шанкара, Райли становится учеником Пран Натха и уезжает в Индию, у Пран Натха обучается также и Янг, Райх поступает в школу барабанной игры в Лигонском университете Ганы, а позже изучает балийский гамелан. И это далеко уже не просто какое-то внешнее увлечение экзотикой и ориентализмом, которые можно встретить у многих композиторов прошлых времен.

Если в «Турецком марше» Моцарта или в «Шахерезаде» Римского-Корсакова композиторские структуры имитируют некие внешние атрибуты звучания различных экзотических и ориентальных некомпозиторских музыкальных практик, то у американских минималистов, обучающихся у индусов, африканцев и индонезийцев, происходит обратное: принципы организации звукового материала традиционных некомпозиторских систем начинают использоваться для имитации композиторской структуры, т.е. если в первом случае композиторская структура создает видимость некомпозиторского музицирования, то во

втором случае некомпозиторское музицирование создает видимость композиторской структуры.

Может быть, кому-то покажется преувеличением то, что мы говорим о создании в минимализме видимости композиторских структур, но на самом деле здесь нет никакого преувеличения, ибо переворот, осуществленный минималистами, — это гораздо более серьезный переворот, чем кажется многим.

Минимализм — это не просто новое музыкальное направление. Это нечто гораздо большее, и для того чтобы убедиться в этом, нужно вернуться к самому началу данной книги и вспомнить все то, что говорилось там о двух типах людей, о «человеке традиционных культур» и «человеке исторически ориентированном», а также о различиях в их целях, стратегиях, оперативных пространствах и методах организации звукового материала. Тогда перед нами откроется удивительная картина, изображающая, как «человек исторически ориентированный» приходит к «человеку традиционных культур» с тем, чтобы научиться у него тому, как перестать быть «человеком исторически ориентированным» и как сделать так, чтобы Бытие перестало открываться ему как История и начало открываться как Космос.

Учиться музыке у индусов, африканцев или индонезийцев — значит учиться музыке космической корреляции, но обязательным началом обучения музыке космической корреляции для человека исторически ориентированного, т.е. для европейца или американца, будет изменение стратегии.

Необходимо отвергнуть стратегию Революции и принять стратегию Ритуала, без которой достижение космической корреляции попросту невозможно. Смена стратегий влечет за собой смену оперативных пространств, а это значит, что оперативное пространство произвола должно быть заменено оперативным пространством канона. Смена же оперативных пространств влечет за собой смену принципов организации звукового материала, а это значит, что принцип композиции должен быть заменен принципом бриколажа.

Таким образом, когда мы говорим, что американский или европейский композитор начинает учиться музыке у индуса, африканца или индонезийца, то это значит, что он начинает учиться корреляции с Космосом, Ритуалу, канону и бриколажу, т.е., другими словами, он учится не быть композитором.

Парадокс минимализма начинается с того момента, когда обучение заканчивается и обучающийся перестает быть композитором. Научившийся не быть композитором, ученик индуса, африканца или индонезийца по «возвращении домой», в реалии западной цивилизации, вынужден вести себя как композитор, ибо «дома», где вся социомузыкальная структура рассчитана исключительно на композиторскую музыку, он не имеет никакой другой возможности участия в музыкальном процессе, кроме создания музыкальных произведений и исполнения их в концерте.

Но это создание музыкальных произведений и исполнение их в концерте является чистой видимостью, ибо, по сути дела, здесь речь должна идти уже не о концерте, а о ритуальной медитации и не о композиторском произведении, но о бриколаже. Чтобы пробить себе путь к жизни в условиях современной западной музыкальной практики, ритуальная медитация должна принять форму концерта, а бриколаж — форму композиторского *opus'a*, и именно это вводит в заблуждение «присяжных» композиторов, видящих в минималистах своих коллег и предъявляющих им претензии в недостатке профессионализма, низком техническом уровне, отсутствии мысли и фантазии.

В этом отношении крайне показательна позиция мэтра авангарда 50-х годов Булеза, сказавшего как-то, что при том огромном арсенале средств, которым обладает современная музыка, минимализм видится ему примитивным, не стоящим внимания искусством. Этой мысли вторит Э. Денисов, заявляя: «...конформизмом я считаю некоторые стилистические явления в музыке, как «минимализм», например, и прочее. Это, по существу, отступление назад: люди поднимают руки вверх и говорят:

«Герои устали!"¹. Здесь следует обратить внимание на три ключевых положения: на «усталость», «конформизм» и «минимализм как стилистическое явление».

Во-первых, я не знаю, как насчет усталости героев, но кто устал точно, так это прежде всего сам Булез, причем устал он еще в начале 60-х годов, и устал не столько лично Булез, сколько принцип композиции, которому Булез честно привержен. Творческая биография Булеза после 60-х годов может служить красноречивой иллюстрацией тщетности чисто композиторских проектов. Во-вторых, что касается конформизма, то конформизм как раз и начинается с сытого расчета на «тот огромный арсенал средств, которым обладает современная музыка» и за счет которого композитор надеется преодолеть свою внутреннюю «метафизическую» усталость. И наконец, в-третьих, считать минимализм «стилистическим явлением» — значит абсолютно не видеть сути происходящего, ибо явление минимализма — это не явление нового музыкального стиля, но явление переживания Бытия, принципиально отличного от того переживания, которое порождает фигуру композитора. Композитор же, оставаясь на чисто композиторских позициях, никогда не увидит этого отличия и будет переживать его только как стилистическое различие, в результате чего и возникает рассуждение о минимализме как о стилистическом явлении.

Если же мы отбросим все предубеждения, недопонимания и иллюзии, то нам придется признать, что в минималистской музыке под внешними покровами композиторского *opus'a* таится нечто противоположное композиции, а именно: таится принцип бриколажа, и чтобы убедиться в этом, нужно вспомнить цитату из К. Леви-Стросса об ученом и бриколере, приводившуюся и подробно разбиравшуюся нами в начале этой книги: «Итак, можно сказать, что и ученый и бриколер как бы поджидают сообщения. Но для бриколера речь идет о сообщениях, в каком-то смысле переданных ранее; он их собирает подобно коммерческим кодам,

¹ Цит. по: Дубинец Е. Знаки звуков. Киев, 1999. С. 113.

которые, конденсируя прежний опыт профессии, позволяют быть готовым ко все новым ситуациям (однако при условии, что они принадлежат к тому же классу, что и прежние). Ученый же, будь то инженер или физик, всегда рассчитывает на иное сообщение: оно, возможно, будет вырвано у собеседника, невзирая на недомолвки, по тем вопросам, ответы на которые прежде не давались». Если мы заменим слово «ученый» словом «композитор», а слово «бриколер» словом «минималист», то обнаружим, что в той части цитаты, в которой речь идет о стратегии бриколера, содержится точное описание репетитивной техники — этой визитной карточки минимализма.

Процесс создания и воспроизведения музыкальной ткани можно представить себе в виде последовательности моментов, в каждый из которых ожидается определенное сообщение. В случае репетитивной техники сообщение будет заключаться в воспроизведении формулы-паттерна, уже имевшего место в предшествующий момент, и таким образом музыкальная ткань, организуемая принципом репетитивности, будет представлять собой последовательность моментов, каждый из которых повторяет сообщение предшествующего момента, а общая совокупность моментов накапливает и конденсирует опыт повторяемого сообщения. Сравним это описание с левистроссовским описанием стратегии бриколера (напомним его еще раз: «Для бриколера речь идет о сообщениях, в каком-то смысле переданных ранее; он их собирает подобно коммерческим кодам, которые, конденсируя опыт профессии, позволяют быть готовым ко все новым ситуациям») — и мы увидим, что оба описания практически полностью совпадают. Это значит, что репетитивность есть не что иное, как музыкальный бриколаж, а говоря точнее, это значит, что принцип бриколажа осуществляет себя в музыке через репетитивность. Репетитивность есть частный случай бриколажа, и если бриколаж есть общий принцип организации мышления и поведения, то репетитивная техника есть лишь следствие его воздействия на звуковой материал.

В отличие от бриколера или минималиста ученый или композитор ожидает не «ранее переданных» сообщений, но сообщений принципиально новых, причем эти новые сообщения нужно получать «во что бы то ни стало», даже путем насилия над ситуацией, склонной к недомолвкам. Для получения новых сообщений, для этого постоянного изменения ситуации и нужен «тот огромный арсенал средств, которым обладает современная музыка». Естественно, для человека, стоящего на таких позициях, все, связанное с репетитивностью, будет представляться примитивным, непрофессиональным и попросту неприемлемым, однако крайне наивно полагать, что эти претензии могут носить исключительно стилистический или даже профессионально-музыкальный характер.

Здесь речь должна идти об онтологической пропасти, пролегающей между двумя типами людей. Не следует забывать, что бриколаж - это метод, действующий в оперативном пространстве канона, а оперативное пространство канона порождается стратегией Ритуала. С другой стороны, композиция - это метод, действующий в оперативном пространстве произвола, а оперативное пространство произвола порождается стратегией Революции. Стало быть, когда «присяжный» композитор критикует минимализм, то он критикует не музыкальный стиль, но отвергает стратегию Ритуала, утверждая стратегию Революции. Когда же «присяжный» композитор перестает быть «присяжным» композитором и идет в обучение к «человеку традиционных культур», то он тем самым отвергает стратегию Революции и принимает стратегию Ритуала, в результате чего перестает быть композитором вообще, ибо композитор — это человек Революции, а минималист - это человек Ритуала. Вот почему минимализм — это безусловный знак конца времени композиторов, в какие бы композиторские одеяния он ни рядился.

Принцип репетитивности может проявлять себя не только в повторении формулы-паттерна. Повторение стиля, повторение манеры композитора давно ушедшей или не столь отдаленной

эпохи также могут рассматриваться как проявление репетитивности. В этом более расширенном смысле понятие репетитивности может быть распространено и на «новую простоту», и на «новую искренность», и на подобные им явления, и, стало быть, во всех этих явлениях могут быть усмотрены черты бриколажа, проступающие сквозь внешние контуры композиции. Таким образом, и минимализм, и новая простота, и новая искренность представляют собой посткомпозиторские или откровенно некомпозиторские образования, вызревшие и сформировавшиеся внутри композиторской традиции, а потому до сих пор хотя бы по видимости находящиеся в русле этой традиции.

Однако в наше время существуют и полностью некомпозиторские системы, возникшие вне композиторской традиции и практикующиеся параллельно с ней. Этими изначально некомпозиторскими практиками, окончательно разрушившими гегемонию композиторской музыки, являются джаз и рок-музыка.

Интересно отметить, что моменты возникновения джаза и рока, вернее моменты их публичного появления на исторической сцене, совпадают по времени с переломными моментами в истории композиторской музыки. Так, 1911 год - это год первого выступления нью-орлеанского джаза в Нью-Йорке, вместе с тем — это год создания «Петрушки» Стравинского и *Allegro Barbaro* Бартока. Следующий - 1912 год - год первой публикации блюзов и год создания «Лунного Пьеро» Шенберга.

Так одновременно, но независимо друг от друга заявляют о себе наиболее радикальные и фундаментальные реформаторы композиторской музыки и представители совершенно нового направления, ставшего впоследствии наиболее мощным некомпозиторским начинанием. Что же касается рок-музыки, то начало ее триумфального шествия по миру практически совпадает с возникновением минимализма. Достаточно вспомнить, что 1964 год — это и год создания «In C» Райли, ставшего первым минималистским произведением, и год первых оглушительно успешных гастролей «Битлз» в Америке, открывших им путь к всемирной и

по сей день немеркнувшей славе.

И джаз, и рок — это совершенно самостоятельные некомпозиторские и, стало быть, нетекстовые музыкальные системы. Конечно же, и в одном и в другом случае имеет место частичное использование нотного текста, но нотный текст используется только на определенных подготовительных этапах работы, а конечный результат принципиально не может иметь полноценного нотного выражения. Это связано с тем, что и джаз, и рок характеризуются прежде всего не мелодией, не гармонией и даже не ритмом (хотя все это имеет свою ярко выраженную, и даже гипертрофированно выраженную, специфику), а концепцией звука, звукоизвлечения и артикуляции. И джаз, и рок — это, прежде всего некие концепции физиологического переживания звука и артикуляции.

Но ни физиологическое переживание звука, ни физиологическое переживание артикуляции не может иметь нотного выражения, а стало быть, не может являться и объектом композиторских операций. И джаз, и рок — это закрытые для композитора области. Он может иметь только поверхностное соприкосновение с этими явлениями. Он может оперировать джазовыми и роковыми структурами, предписывать действия джазменов и рокеров, но сам при этом всегда будет оставаться снаружи, ибо нельзя «сочинять» джаз, нельзя «сочинять» рок. Джаз и рок можно только играть, но, играя их, человек перестает быть композитором, даже если ранее он и был им. И хотя многие джазмены и рокеры считают себя композиторами, на самом деле это всего лишь дань авторитетности композиторской традиции и их собственному тщеславию, а никак не отражение действительного положения вещей.

Возникновение джаза и рока привело к фундаментальному изменению музыкальной картины мира. Композиторская музыка лишилась монополии на владение музыкальной истиной и теперь вынуждена делить право на эту истину с целым рядом других музыкальных систем и направлений. Ощущение

монопольного владения музыкальной истиной заложено в уже приводившейся ранее фразе Глинки: «Музыку сочиняет народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем». В этой фразе слово «аранжировка» следует понимать как осмысление и доведение до совершенства того, что попадает в поле зрения композитора. Сам Глинка «аранжировал», т.е. осмыслял или доводил до совершенства, «мелодические потенциалы» России, Польши, Италии и Испании. В опере Римского-Корсакова «Садко» проходит целый парад таких осмыслений в виде музыкальных портретов гостей, приехавших с разных концов света. И все это становится возможно только на основе ощущения единства музыки, причем это единство может обретать подлинную реальность, только будучи освящено монопольным правом композитора. И именно это монопольное право было нарушено сначала джазом, а потом и роком, которые начали вытеснять композиторскую музыку даже из самых привычных и насиженных ею ниш.

Из всеобъемлющего и всеупорядочивающего явления композиторская музыка превратилась всего лишь в одну из музыкальных рубрик, которая, соседствуя с другими музыкальными рубриками, даже не может претендовать на первенство среди них. Чтобы убедиться в этом, достаточно зайти в любой большой магазин аудиозаписи в Европе или Америке.

Вообще же, ныне фигура композитора напоминает фигуру какого-нибудь потомка славной и великой королевской или царской фамилии, некогда правившей всем миром. Он живет весьма скромно среди людей, чьи предки были слугами или даже рабами его великих предков. Многие из этих потомков слуг и рабов добились больших успехов и большого богатства, а наш герой не может ничего достигнуть в этой жизни, но не потому, что лишен ума и способностей, а потому, что то, что он может, то, к чему призван и для чего рожден, больше не имеет места в этом мире. В полностью расцерковленном мире нет места ни царям, ни королям, в нем едва находятся жалкие условия для какой-то загнуханной конституционной монархии, а потому нашему герою

не на что рассчитывать, и единственное, что ему остается, — это жить воспоминаниями о величии его предков.

Точно так же дело обстоит и с композиторской музыкой. То жалкое существование, которое она влачит в современном мире, проистекает не от того, что перевелись композиторские таланты, что в данный момент не существует целого ряда замечательных композиторов и что больше не рождаются люди, способные и желающие сочинять музыку, но от того, что сам принцип композиции утратил внутреннее онтологическое обоснование. Принцип композиции может иметь место только там, где осуществляется обретение достоверности свободы, осознающей себя в отталкивании от достоверности спасения, т.е. он может иметь место только там, где протекает процесс расцерковления мира, и только до тех пор, пока этот процесс продолжает протекать. Невозможность дальнейшего протекания этого процесса ввиду полного и окончательного расцерковления мира означает конец времени композиторов. Композитор — это личность, через которую осуществляется расцерковление мира, вернее, назначение композитора заключается в осознании и фиксации каждого нового неповторимого момента расцерковления в виде *opus'a* — в этом заключается его религиозное призвание, ибо композитор, как мы уже говорили, это лицо, религиозно призванное. Оказавшись в условиях полностью расцерковленного мира, композитор лишается своего религиозного призвания и предназначения. Онтологические механизмы, приводящие в движение принцип композиции, останавливаются, и композиция оказывается всего лишь частной инициативой, на базе которой композитор может удовлетворять свою личную любовь к музыке, оттачивать свои композиторские навыки, а в случае успеха даже и получать за все это определенные денежные суммы. Так что окончание времени композиторов не следует понимать как полную остановку композиторской деятельности или как полное исчезновение композиторов из контекста общественно-художественной жизни. Конец времени композиторов означает лишь то,

что принцип композиции утратил свое онтологическое и религиозное предназначение.

Помимо религиозно-онтологического аспекта проблема конца времени композиторов имеет еще один аспект, связанный с процессом выствывания Бытия. Как уже ранее говорилось, в этом процессе можно выделить несколько этапов, с каждым из которых происходит все большее и большее отчуждение Бытия, в результате чего переживание Бытия становится все более и более опосредованным. На наших глазах, очевидно, происходит вступление этого процесса в завершающую фазу, и мы являемся современниками перехода от этапа цивилизации к этапу информосферы. Переход от одного этапа к другому является причиной фундаментальной перегруппировки и переосмысления системы видов человеческой деятельности. Одни виды деятельности выходят на первый план, другие, наоборот, утрачивают свое значение и переходят на вторые роли; некоторые традиционные виды деятельности исчезают совсем, а вместо них возникают совершенно новые небывалые виды. Причем для возникновения нового вида деятельности совершенно не обязательно должна быть открыта некая новая технологическая область, ибо новый вид деятельности может возникнуть в самой традиционной и устоявшейся области. Примером тому может служить фигура театрального режиссера, неведомая ни системам традиционного театра, ни системам европейского театра XVI-XVII вв. и буквально вышедшая на сцену только в XX в. Кстати, здесь можно заметить, что фигура театрального режиссера наряду с фигурами дирижера и журналиста может рассматриваться в качестве ключевой фигуры, означающей собой переход от цивилизации к информосфере и выход человека на некие виртуальные виды деятельности.

Что же касается фигуры композитора, то при переходе от цивилизации к информосфере ее значение практически сходит на нет. Времена, когда композитор наподобие Вагнера или Верди мог стать национальным героем и провозвестником национального духа, ушли в безвозвратное прошлое. Опера, эта

квинтэссенция композиторской деятельности Нового времени, уже не несет в себе ни жизненных сил, ни истины, а потому не может и претендовать на место «точки фокуса», в которой так или иначе собираются все высокие и низкие устремления общества. Место оперы и балета занимает показ высокой моды. Показ высокой моды - это новая «точка фокуса», это новый синтез, в котором заправляют модельеры, дизайнеры, визажисты и парикмахеры и в котором нет места композитору. А потому можно утверждать, что прошло время композиторских и художественных школ, настало время домов мод, прошло время композиторов и художников, настало время портных и парикмахеров.

Когда мы говорим о времени портных и парикмахеров, то это не следует понимать как некое оценочное суждение. В наши задачи не входит раздача оценок, и мы не должны говорить о том, что время композиторов, художников и поэтов - это хорошее время, а время портных и парикмахеров — время плохое. Мы можем говорить лишь о том, что на наших глазах происходит революция, самым фундаментальным образом переосмысливающая всю систему видов человеческой деятельности, и что причиной этой революции является неотвратимый и необратимый процесс выствывания Бытия. Собственно говоря, проблема конца времени композиторов - это и есть проблема выствывания Бытия. Не будем забывать, что феномен композиторской музыки мог возникнуть только в результате энергетического «температурного» перепада, образовавшегося при переходе от иконосферы к культуре, и что принцип композиции может функционировать только в тех энергетических температурных режимах, которые возникают и поддерживаются в условиях культуры и цивилизации. Говорить о том, что происходит дальше, когда энергетический «температурный» уровень продолжает понижаться и когда цивилизация переходит в информосферу, не входит в компетенцию данного исследования. Мы можем говорить только о конце времени композиторов и о Бытии, которое являет себя нам путем своего выствывания.

Эта книга начиналась с хайдеггеровской цитаты, и закончена она должна быть по логике вещей цитатой того же автора, тем более что вся книга в целом является не чем иным, как комментарием к его вопросу «Каково Бытию?». И вот теперь, наконец, настал момент, когда поток комментариев может быть приостановлен, с тем чтобы, выйдя на простор в свете всего сказанного в этой книге, хайдеггеровская мысль поведала бы нам сама, каково же именно Бытию и каково же именно тому миру, в котором мы живем: «Отъятие мира и распадение мира необратимы. Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как былые творения. Былые творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения. И впредь они лишь предстают — они предметы. Их стояние перед нами есть, правда, следствие былого их самостояния в себе самих, но оно уже не есть это самостояние. Последнее оставило их. Предприимчивость художественной жизни — сколь бы насыщенной ни была она, как бы ни суетились тут ради самих творений — способна достичь лишь этого предметного предстояния творений. Но не в том их бытие творениями»².

И наконец, самое последнее: «Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовне Бог, определена «нетостью Бога». <...> Нетость Бога означает, что более нет видимого Бога, который неопровержимо собирал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и изнутри такого собирания складывал бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи — бедное, ибо все беднеющее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетость Бога»³.

Каково же нам, не замечающим этой нетости?..

² Мартин Хайдеггер: Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 74.

³ Там же. С. XLVIII.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ОБЩАЯ ЧАСТЬ	
О двух типах музыки.....	11
Музыка, Космос и История.....	29
Откровение Нового Завета и богослужebное пение.....	71
Проект хронологических соотношений.....	109
СПЕЦИАЛЬНАЯ ЧАСТЬ	
О созвездии Рыб.....	137
О проблеме новизны.....	151
Предпосылки возникновения принципа композиции	161
Возникновение принципа композиции.....	179
Проблема нотного письма.....	193
Личность композитора.....	217
ЧАСТЬ, ПОДВОДЯЩАЯ НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ	
Время композиторов.....	231
Музыкальные революции.....	285
Краткий обзор нотационных систем.....	307
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	333

Мартынов В.И.

М 29 Конец времени композиторов.

Музей Органической Культуры 2016. - с. 352

ISBN 978-5-9908712-0-5

В своей четвертой книге композитор Владимир Мартынов констатирует, что мы живем в мире, в котором объявлено о смерти Бога, крушении Космоса и конце Истории. В задачу автора не входит установление истинности этих утверждений. Его задача — попытаться понять мир, для которого подобные заявления становятся все более характерными. Материалом исследования служит западноевропейская композиторская музыка. Идея композиции и фигура композитора рассмотрены в широком культурно-философском контексте.

Текст

© Владимир Мартынов

Макет

© Ирина Аликина

Верстка

© Дина Великовская

© Татьяна Иголкина

Корректор

Юлия Свердлова

Елена Мерлина

© Музей Органической Культуры

www.museumart.ru

e-mail: info@museumart.ru

ISBN 978-5-9908712-0-5

ISBN 978-5-9908712-0-5



ISBN 978-5-9908712-0-5



9 785990 871205

А потому можно утверждать, что
прошло время композиторских
и художественных школ, настало
время домов мод, прошло время
композиторов и художников, настало
время портных и парикмахеров.

